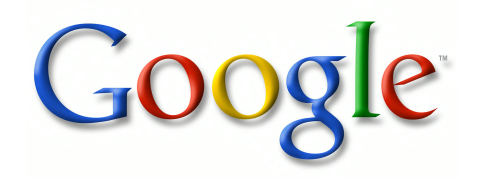
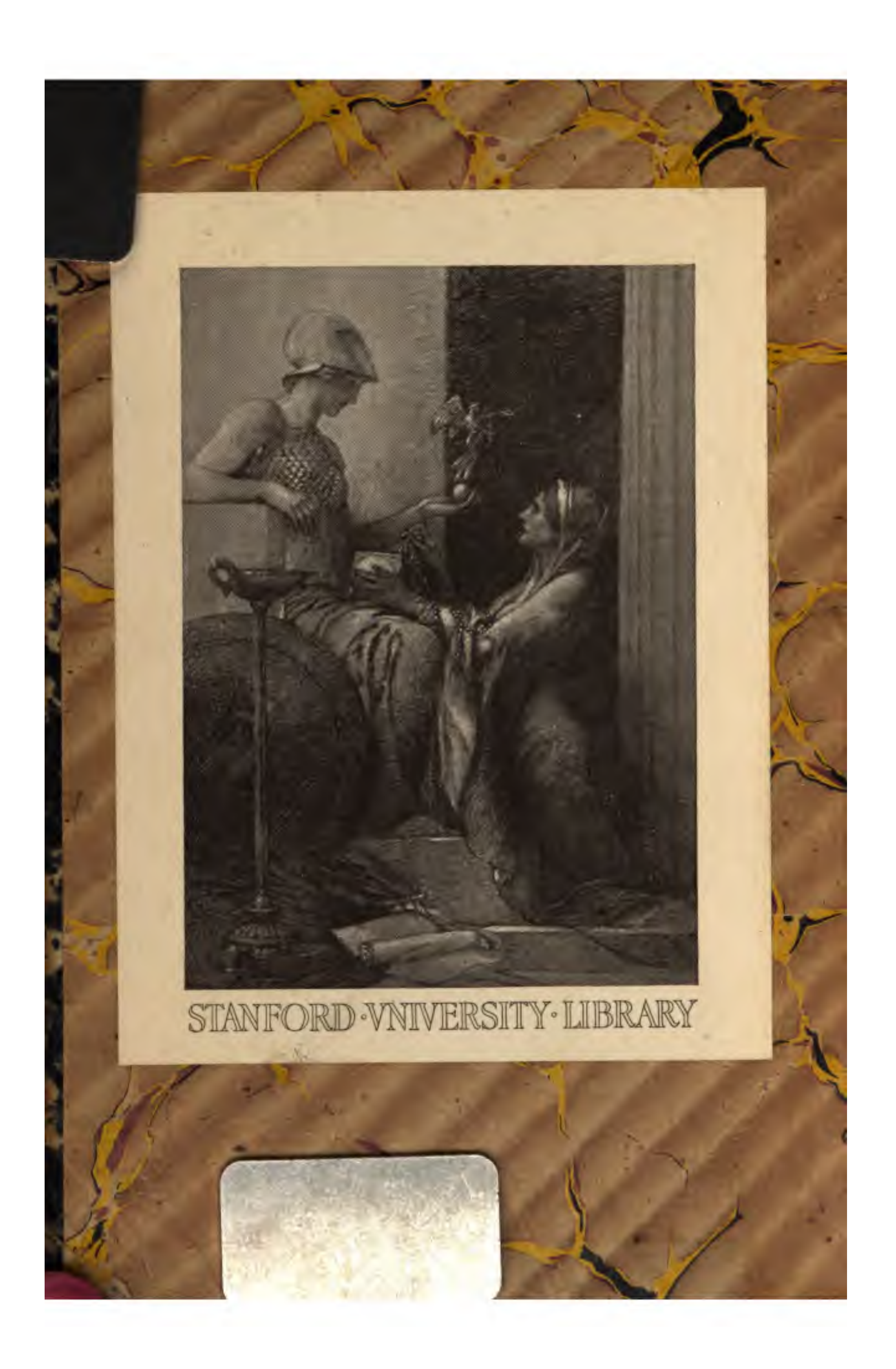





STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY




STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY



E. Lintilhac

Lintilhac

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

JUSQU'A ALEXANDRE LE GRAND

PAR

OTFRIED MÜLLER

Traduite, annotée et précédée d'une

ÉTUDE SUR OTFRIED MÜLLER ET SUR L'ÉCOLE HISTORIQUE DE LA PHILOLOGIE ALLEMANDE

PAR

K. HILLEBRAND

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DOUAI

DEUXIÈME ÉDITION

TOME TROISIÈME

PARIS

AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE-ÉDITEUR

7, RUE DES GRÈS, 7

1866

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

CHAPITRE XXVII

LA COMÉDIE

Après avoir suivi le genre dramatique de la tragédie, dans son développement et sa dégénérescence, jusqu'à la limite où la poésie cesse presque d'être de la poésie, remontons par la pensée à son origine, et voyons comment sa sœur, la comédie, tirant sa nourriture du même sol, mûrie et vivifiée par la chaleur de la même atmosphère, poussa cependant des rameaux et des fruits d'une nature si différente.

Le contraste entre la tragédie et la comédie ne s'est pas produit seulement en même temps que ces deux genres dramatiques : il est aussi ancien que la poésie elle-même. A côté de ce qui est grand et noble, le vul-

gaire et le mal devaient forcément paraître, ne fût-ce que pour mieux faire ressortir les côtés élevés de l'humanité. On peut même dire que, au fur et à mesure que l'esprit nourrissait et cultivait davantage les idées d'une ordonnance, d'une beauté et d'une puissance plus grandes que celles qui paraissent momentanément dans le monde et dans la vie humaine, il devenait aussi plus susceptible et plus habile à saisir, dans toute leur étendue et dans toute leur nature même, les travers et les faiblesses, à en toucher le fond et comme le point intime. En soi, sans doute, le mal et le faux ne sont pas sujets de poésie, mais, dès qu'un esprit, tout rempli du beau et du bien, s'en empare, ils obtiennent eux-mêmes une place dans le monde du beau : ils deviennent poétiques.

C'est une des conditions de l'existence limitée et servile de l'humanité que cette direction d'esprit ait toujours affaire à la réalité toute nue, tandis que l'idéalisme se construit, de par son pouvoir libre et créateur, son royaume imaginaire à lui. La vie réelle a été de tout temps une matière abondante pour l'art comique ; et quoique la poésie se soit souvent servie en ce but de figures fictives et d'une forme que la réalité ne connaît pas, elle vise cependant toujours, par ces figures mêmes, des phénomènes, des situations, des hommes et des catégories d'hommes qui sont réels. On n'invente pas ce qui est mal et ce qui est faux : l'invention s'applique seulement à les mettre au jour dans toute leur vérité.

Un des moyens principaux de l'art comique est l'esprit de saillie dont nous croyons bien définir la vraie nature en disant qu'il consiste à découvrir le faux d'une manière inattendue, à montrer avec la rapidité de l'éclair le mal et la sottise, en y laissant tomber inopinément un rayon d'intelligence. Sur ce qui est réellement sain, sublime et beau, la plaisanterie n'a aucune prise, car elle ravale toujours plus ou moins l'objet qu'elle touche. D'autre part, l'esprit a besoin lui aussi d'être placé à un point de vue plus élevé, plus parfait, d'où il puisse lancer ses traits, s'il veut dignement s'acquitter de sa tâche. L'esprit même le plus vulgaire des hommes, celui qui prend pour objet de petits travers et de petits défauts de la vie sociale, cet esprit inférieur lui-même a besoin de se sentir en possession d'une certaine supériorité qui lui serve de base, ne fût-ce que la supériorité de la sagesse pratique ou de l'élégance sociale. Plus un travers est caché et plus il s'entoure de l'apparence du juste et du bien, plus il est comique dès qu'il se trouve soudain pénétré et dévoilé. C'est qu'alors le vrai et le bien s'affirment et s'accusent avec plus de netteté à côté même du faux et du mal[1].

[1] Cf. les observations contraires dans le compte rendu de cet ouvrage de Th. Bergk (*Deutsche Jahrbücher*, 1842, p. 270, 272, 274) qui rappelle Périclès et Socrate, à tort cependant, ainsi que nous essayerons de le prouver dans une note de l'appendice. Voy. aussi H. Hettner (*das moderne Drama*, Brunswick, 1852, p. 146, et suiv.), et K. Hillebrand (*Des conditions de la bonne comédie*. Paris, 1863, p. 35 à 50). K. H.

Ces observations esthétiques qui sont en dehors du but de ce travail ne trouvent leur place ici que parce qu'elles doivent servir à appeler l'attention sur l'intime connexité et la correspondance réciproque de la poésie tragique et de la poésie comique. Rentrons dans le domaine de l'histoire, nous y verrons l'élément comique entrer dans la poésie populaire, tantôt dans l'épopée héroïque elle-même, où il ne peut évidemment trouver qu'une place restreinte[1], tantôt d'une façon indépendante et dans un genre à part, comme celui du *Margitès*. La poésie lyrique, prise dans son sens le plus étendu, a produit dans les ïambes d'Archiloque des chefs-d'œuvre de raillerie et de moquerie passionnées, et ces poëmes ont exercé la plus grande influence sur la forme et le fond de la comédie dramatique. Toutefois, ce n'est que dans cette comédie dramatique que la raillerie et l'esprit ont revêtu ces formes grandioses, qu'ils ont acquis cette liberté illimitée, cet essor, on peut bien le dire, enthousiaste, dans la peinture de la vulgarité et du mal

[1] Tels que l'épisode de Thersite et toute la scène comique d'Agamemnon trompeur et trompé, qui appartiennent à la partie préparatoire de l'*Iliade*. L'*Odyssée* a plutôt des éléments du drame satyrique (comme dans le personnage de Polyphème) que de la vraie comédie. Le drame satyrique met une humanité grossière, sensuelle, à moitié animale, en contact avec ce qui est tragique; il ne met pas les travers humains, mais le manque de véritable humanité en opposition avec les sublimes figures des héros; le comique, au contraire, a affaire aux défauts de l'humanité civilisée. Sur la veine comique d'Hésiode, v. plus haut, chap. XI, sur le *Margitès*, ibid.

qui se présente aussitôt à l'esprit de tout ami de l'antiquité en entendant prononcer le nom d'Aristophane. Le génie attique, dans cette période fortunée, où la plénitude et la force des idées nationales, la chaleur des nobles passions s'unissaient encore à cette observation intelligente, fine, pénétrante de la vie qui distingua toujours les Athéniens parmi les Grecs, le génie attique avait trouvé ici la forme qui lui permettait non-seulement de dévoiler le mal et la sottise des individus, mais encore de les attaquer et de les battre en bloc, de les poursuivre jusque dans les ateliers secrets des fausses tendances du temps.

Ce fut encore le culte de Bacchus qui rendit possible la création de ces formes grandioses. Grâce à lui, l'imagination acquit cet essor audacieux par lequel nous avons déjà expliqué plus haut la naissance du drame en général. Plus la comédie attique est proche de ses origines, plus elle a de cette singulière ivresse intellectuelle qui, chez les Grecs, se manifeste dans tout ce qui se rattache à Dionysos dans la danse et le chant comme dans le mime et la plastique. L'allégresse et la licence des fêtes bachiques donnaient à tous les mouvements de la comédie une certaine hardiesse grotesque, quelque chose de grandiose dans son genre, qui élevait même ce qu'il y avait de vulgaire dans les tableaux, dans une région toute poétique. Cette gaieté folâtre de la fête affranchissait en même temps et complétement la comédie des lois de la décence et de la dignité, encore très-sévèrement observées à cette époque. « Loin de ces

orgies, s'écrie Aristophane, quiconque n'est pas initié aux mystères bachiques de Cratinos, mangeur de taureaux[1]. » Le grand comique appelle ainsi son prédécesseur en le comparant, par l'épithète qu'il lui donne, à Bacchus lui-même. Un écrivain postérieur[2] envisage toute la comédie comme un produit de l'ivresse, de l'étourdissement de l'esprit et de la licence des fêtes nocturnes de Dionysos. Quoique ce jugement méconnaisse le sérieux amer et impitoyable qui est si souvent au fond de la plaisanterie audacieuse et effrénée, il explique cependant comment la comédie pouvait renverser et fouler aux pieds toutes les limites de la décence habituelle et des égards sociaux. On considérait tout cela comme la folle farce d'une sorte de carnaval antique : le temps de la licence et de l'ivresse générale passé, on secouait le souvenir de tout ce qu'on y avait vu et appris, à moins toutefois que le sérieux que le poëte comique savait cacher sous ces grelots, n'eût laissé un aiguillon dans le cœur des auditeurs intelligents[3].

La comédie ne se rattachait évidemment pas, dans le culte si varié de Dionysos, au côté qui avait donné naissance à la tragédie. Nous avons vu que la tragédie avait

[1] *Grenouilles*, v. 356.

[2] Eunape (*Vitæ sophist. Ædes*, p. 32, ed. Boisson.), qui explique de la sorte le portrait de Socrate dans les *Nuées*. Pendant le concours comique même on banquetait et buvait : on versait même du vin aux chœurs qui entraient et sortaient. Philochore, dans Athénée, XI, p. 464 et suiv.

[3] Les σοφοί, qu'on oppose aux γελῶντες. Aristophane, *Ecclesiazuses*, 1155.

son point de départ dans les Lénéennes, la fête d'hiver de Bacchus, qui éveillait et entretenait une sympathie enthousiaste avec les souffrances apparentes de la divinité naturelle; la comédie se rattache, d'après la tradition générale, aux petites Dionysiaques ou Dionysiaques champêtres (τὰ μικρὰ, τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια), fête finale de la récolte du vin, où l'allégresse joyeuse, inspirée par la richesse inépuisable de la nature, se manifestait par toutes sortes de folâtreries. Une des parties principales de ces fêtes était le *comos* ou festin, qu'il faut naturellement se représenter comme beaucoup moins ordonné et solennel que le comos pendant lequel on chantait les épinicies de Pindare (ch. xv). Il était excessivement animé et bruyant, et se composait de buveries sans fin, de chants tapageurs et de danses voisines de l'ivresse. D'après des documents athéniens qui joignent directement au comos la comédie des Dionysiaques champêtres[1], on ne saurait douter que le nom de comédie signifiait *chant de comos*, quoique d'autres, dès l'antiquité, l'interprétaient comme *chant de village*[2], ce qui serait assez satisfaisant, sous le rapport des faits historiques, quoique ce soit évidemment une erreur.

[1] V. les citations du chap. xxi. Ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοί. On décrite ainsi la célébration des grandes Dionysiaques ou Dionysiaques urbaines; mais le point de départ est évidemment dans les Dionysiaques champêtres.

[2] De κώμη. C'est sur cette étymologie que les Péloponnésiens, d'après Aristote (*Poétique*, c. iii) fondaient leur prétention d'avoir inventé la comédie, parce que les villages s'appelaient chez eux κῶμαι et non δῆμοι, comme dans l'Attique.

Au comos bachique, qui de festin bruyant dégénérait en promenades désordonnées, se rattachait, dès les temps les plus reculés, un usage qui tout d'abord donna naissance à la comédie. Ce cortége en désordre portait en triomphe le symbole de la force génératrice de la nature, en chantant quelque chanson gaie et enthousiaste en honneur du dieu qui est en possèssion de cette force de la nature, de Bacchus lui-même ou d'un de ses compagnons et amis. Les chants *phallophoriques* ou *ithyphalliques* étaient en usage dans diverses contrées de la Grèce, et les anciens donnent toutes sortes de détails sur les vêtements bigarrés, les masques, ou les grosses couronnes de fleurs dont on se couvrait le visage, sur les promenades enfin et les chants de ces chanteurs du comos[1]. Aristophane peint cette coutume attique d'une façon très-vivante dans les *Acharniens*. L'honnête Dicéopolis y célèbre les Dionysiaques champêtres, jouissant seul, au milieu de la guerre générale, d'une profonde paix sur ses biens héréditaires ; il vient d'accomplir le sacrifice en compagnie de ses valets, en faisant porter la corbeille à sa fille qui remplit le rôle de *canéphore*, en ordonnant aux esclaves d'agiter derrière elle le *phallos* et en entonnant lui-même, pendant que sa femme doit, du haut du toit, assister à la procession, la chanson phallique : « O Phalès, camarade de Bac-

[1] Athénée, XIV, p. 621, 622, et les lexicographes Hesychius et Suidas, dans plusieurs articles qui s'y rapportent. Les *phallophores*, *ithyphalles*, *antocabdaloi*, les *iambistæ* sont divers genres de ce bouffons.

chus, compagnon de table, rôdeur de nuit, » le tout avec ce singulier mélange de licence et de gravité dévote qui n'était possible que dans ces religions naturelles de l'antiquité.

Or une chose essentielle du rite de ces fêtes de Bacchus, c'était que, une fois les vers chantés qui saluaient le dieu comme le chef de tout le divertissement, la verve folâtre des joyeux compagnons du cortége cherchait son plastron dans la personne du premier venu qui se trouvait sous leurs mains, et versait sur la foule naïve qui les regardait faire, un torrent inépuisable de bons mots et de plaisanteries dont la fête elle-même justifiait la hardiesse. Quand, à Sicyone, les phallophores s'étaient réunis au théâtre en vêtements bariolés, et dès qu'ils avaient salué Bacchus par un chant, ils accouraient vers les spectateurs, et raillaient qui bon leur semblait. Ces railleries se rattachaient étroitement au chant bachique, elles en faisaient presque une partie essentielle. On le voit bien et distinctement par le chœur des *Grenouilles* d'Aristophane. Ce chœur, d'après la fiction du poëte, se compose d'initiés des mystères d'Éleusis, qui célèbrent le mystique Dionysos-Iacchos comme l'auteur de toute gaieté et comme le guide qui conduit à une vie bienheureuse aux Enfers. Or cet Iacchos, puisqu'il est le même que Dionysos, est en même temps le dieu de la comédie, et les plaisanteries qui convenaient aux initiés des mystères pour exprimer leur délivrance de tous les chagrins de la vie, convenaient aussi aux Dionysiaques champêtres et avaient pris, dans

la comédie, leur essor le plus sublime et le plus audacieux. Voilà ce qui donne au poëte le droit de traiter le chœur des initiés comme un simple masque du chœur comique, de lui prêter des paroles et des chants, et en général une conduite qui ne reviennent qu'au chœur comique[1]. Il est tout à fait dans le caractère de la comédie la plus ancienne, de la comédie primitive, que le chœur, après avoir, à plusieurs reprises, célébré dans de beaux chants Déméter et Iacchos, le dieu qui lui permet de danser et de folâtrer impunément, commence aussitôt, sans motif aucun, à exercer sa verve railleuse sur le premier individu venu : « Vous convient-il, c'est ainsi qu'il continue, que nous nous moquions ensemble d'Archédème, etc.[2] ? »

Cette comédie lyrique primitive, qui ne diffère pas trop, et pour l'origine et pour la forme, des ïambes d'Archiloque, peut avoir été chantée dans bien des contrées de la Grèce, comme elle se maintint encore, en beaucoup d'endroits, même après le développement de la comédie dramatique[3]. Des phases de cette

[1] Cf. plus loin, chap. XXVIII.

[2] Si Aristote (*Poétique*, 4) dit que la comédie avait eu son origine ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικὰ, il pense évidemment aussi à ces plaisanteries improvisées que lançait probablement de préférence le chantre du chant phallique.

[3] L'existence d'une comédie et d'une tragédie lyriques, à côté de la comédie et de la tragédie dramatiques, a été surtout inférée de nos jours des inscriptions béotiennes (*Corp. inscr. græc.*, n. 1584). D'autres l'ont vivement contestée; mais laissant même complétement de côté l'interprétation des inscriptions béotiennes, il résulte déjà d'Aristote (*Poét.*, 4) τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει

transformation en comédie dramatique, on ne peut s'en faire une idée que par la forme de ce drame lui-même, qui conserva toujours beaucoup de son caractère primitif, et peut-être encore par l'analogie de la tragédie; car les anciens eux-mêmes manquaient presque complétement de traditions et de données exactes sur ces progrès. Aristote dit que la comédie ne reçut que fort tard son chœur officiel de la part de l'archonte agissant au nom de l'État. Jusque-là les chœurs de la comédie avaient été volontaires[1].

Les Icariens, habitants d'un village attique qui, selon la tradition, avait le premier accueilli Bacchus dans ces contrées, et qui célébrait sans doute avec un zèle tout particulier ses Dionysiaques champêtres, se vantaient d'avoir inventé la comédie. Susarion, disait-on, y avait le premier lutté pour le prix d'une corbeille de figues et d'un cruchon de vin, avec un chœur d'Icariens lesquels se barbouillaient le visage de lie, ce qui leur valut le nom de *trygodes* ou chanteurs à la lie. Une

νομιζόμενα, que ces chants qui donnèrent naissance à la comédie duraient encore de son temps, et nous savons d'ailleurs que, à l'époque même des orateurs, on dansait encore des ἰθύφαλλοι sur l'orchestre d'Athènes. V. Hypéride, chez Harpocration, au mot ἰθύφαλλοι. A ce genre appartiennent évidemment aussi les comédies d'Anthéas, le Lindien, d'après l'expression même dont se sert Athénée (X, p. 445) : « Il composa des comédies et beaucoup d'autres choses sous forme de poésies, qu'il chantait à ses compagnons du cortége qui portaient avec lui le phallus. » Cf. *Comment. de reliq. comoed. Attic.* scrips. Th. Bergk, Lips., 1838, p. 272.

[1] Aristote, *Poétique*, 5. Cf. plus haut, chap. XXIII.

note fort digne de remarque nous apprend que ce Susarion n'était point de l'Attique : c'était un Mégarien de Tripodisque[1]. Toutes sortes de traditions et d'allusions des anciens confirment d'ailleurs ce renseignement; car toutes donnent à entendre que les Doriens de Mégare se distinguaient par une disposition particulière au rire et à la raillerie et qu'ils produisaient toutes sortes de farces et de parodies pleines de gaieté joviale et de verve populaire. Si l'on ajoute que le célèbre comique sicilien Épicharme demeurait dans une colonie mégarienne de Sicile avant de s'établir à Syracuse, et que, d'après Aristote, ces colons de Mégare s'attribuaient, aussi bien que les voisins de l'Attique, l'invention de la comédie, il faut bien admettre que l'esprit de cette petite peuplade dorienne recélait des étincelles qui n'avaient qu'à tomber sur les intelligences singulièrement éveillées des autres tribus doriennes et de la foule attique pour les embraser aussitôt et pour y développer rapidement le talent comique.

Ce Susarion est cependant une figure très-isolée dans l'Attique. On disait qu'il avait eu son apogée vers la 50e olymp., c'est-à-dire au temps de Solon et bien avant Thespis[2], et il se passe un grand nombre d'années sans qu'on entende plus parler d'autres poëtes importants qui aient développé la comédie. Cela n'étonnera point, pour peu qu'on se souvienne que la longue tyrannie de

[1] Les *Doriens*, d'Otf. Müller, vol. II. p. 343 (2e édit.).
[2] *Marmor. Parium*, ep. 39.

Pisistrate et de ses fils séparent ce temps de l'âge suivant, et que ces monarques ne pouvaient guère souffrir, dans l'intérêt de leur sécurité et de leur autorité que le chœur comique, fût-ce même sous le masque de l'ivresse et de la folie bachiques, les raillât devant toute la population d'Athènes. La comédie dans l'esprit des Athéniens d'alors ne pouvait grandir que dans l'atmosphère de la liberté et de l'égalité républicaines. Voilà pourquoi la comédie resta si longtemps le jeu obscur de campagnards en gaieté, jeu dont aucun archonte ne s'occupait, dont aucun auteur ne réclamait la paternité. C'est cependant dans cette obscurité modeste qu'elle fit ses progrès les plus rapides, et qu'elle développa complétement sa forme dramatique.

Les poëtes de quelque renom la reçurent donc déjà dans une forme déterminée[1]. Ces poëtes furent Chionidès qu'Aristote cite comme le premier auteur de la comédie attique, sans tenir compte de Myllos et de quelques autres comiques qui n'avaient pas laissé d'ouvrages écrits. Une autre notice, digne de créance, rapporte de ce Chionidès qu'il commença à donner des pièces huit ans avant la guerre des Perses (ol. 73[e], 1, 488)[2]. A lui succède Magnès, également natif de ce démos d'Icarie, tant aimé de Bacchus, et qui amusa longtemps le peuple

[1] Aristote, *Poét.*, 5. Ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.

[2] Suidas, au mot Χιωνίδης. D'après cela, Aristote, *Poétique*, 3 (ou, suivant Fr. Ritter, un interpolateur postérieur) doit être dans l'erreur en plaçant Chionidès beaucoup plus tard qu'Épicharme.

athénien par ses inventions joyeuses et variées. Ecphantide appartient au même âge de la comédie. Son genre se rapprochait tellement de la farce mégarienne, qu'il crut devoir mettre le public en garde, et que, dans une de ses pièces, il faisait observer expressément « qu'il ne donnait pas le chant de la comédie mégarienne, parce qu'il avait eu honte de rendre son drame trop mégarien[1]. »

A la seconde période de la comédie appartiennent des poëtes qui fleurirent dans les dernières années avant la guerre du Péloponnèse ou pendant cette guerre. Cratinos mourut dans l'ol. 89e, 2 (423) à un âge très-avancé. Il paraît n'avoir pas été beaucoup plus jeune qu'Eschyle, dont il occupe à peu près le rang parmi les poëtes comiques. Toutes les données que nous avons sur ses poëmes dramatiques, concernent cependant les dernières années de sa vie; et tout ce qu'on peut dire de lui, c'est qu'il ne craignait pas d'attaquer dans ses comédies Périclès au faîte de son autorité et de sa puissance[2]. Cratès s'éleva du rang d'acteur dans les pièces de Cratinos, à la hauteur d'un poëte estimé; carrière commune à plusieurs comiques de l'antiquité. Téléclidès aussi et Hermippos appartiennent aux poëtes du temps de Péri-

[1] . . . . Μεγαρικῆς
Κωμῳδίας ᾆσμ' οὐ δίειμ' ᾐσχυνόμην
Τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν,

d'après l'arrangement certainement juste de ce fragment (chez Aspasios, sur l'*Ethique à Nicomède* d'Aristote, IV, 2), par Meineke, *Histor. crit. comic. græc.*, p. 22.

[2] Ainsi que le montrent les fragments qui concernent les longs murs et l'Odéon.

clès. Eupolis ne commença à donner des comédies qu'après l'ouverture de la guerre du Péloponnèse, ol. 87°, 3 (429), et sa carrière se termina à peu près en même temps que cette guerre. Aristophane débuta dans l'ol. 88°, 1 (427) sous des noms empruntés, et trois ans plus tard seulement sous son propre nom. Il composa des comédies jusqu'à l'ol. 97° (388). Parmi les contemporains de ces grands comiques, il faut remarquer encore Phrynichos, à partir de l'ol. 87°, 3 (429) ; Platon, de l'ol. 88°, 1 (427) à l'ol. 91°, 1 (391) ou plus longtemps encore ; Phérécratès, également pendant la guerre du Péloponnèse ; Amipsias, rival assez heureux d'Aristophane; Leucon, qui combattit souvent le grand comique. Dioclès, Philyllios, Sannyrion, Strattis, Théopompe, qui fleurissent à la fin de la guerre du Péloponnèse ou peu après, forment déjà la transition à la comédie moyenne des Athéniens[1].

Nous nous bornons provisoirement à cet aperçu chronologique des comiques du temps ; car le caractère de ces poëtes qui nous importe surtout, ou ne peut absolument plus être défini, ou ne le peut être convenablement qu'après une connaissance plus complète d'Aristophane, et en ayant égard aux créations de ce poëte.

[1] D'après les recherches de Meineke (*Hist. crit. com. græc.*) Callias, qui vécut avant Strattis, était également comique. Sa γραμματικὴ τραγῳδία n'était certainement pas une tragédie sérieuse, mais une plaisanterie dont il est cependant difficile de deviner l'intention et le motif. Les grammairiens anciens ne peuvent avoir soutenu qu'en plaisantant que Sophocle et Euripide avaient, dans quelque pièce, imité cette γραμματικὴ τραγῳδία. (Cf. Welcker, *Kl. Schriften*, Bonn, 1844, B. I, p. 372 et suiv. E. M.)

Nous reviendrons donc, après avoir étudié la comédie d'Aristophane, à Cratinos, Eupolis et quelques autres pour en comparer diverses pièces avec celles du maître; disons cependant, dès à présent, qu'il est bien plus difficile de se faire une idée d'une comédie perdue, d'après le titre et quelques fragments, que d'une tragédie dans les mêmes conditions. Dans celle-ci le terrain mythique est donné; c'est une base solide à laquelle devait se conformer l'édifice qu'il s'agissait de rétablir. La comédie rattache, par les transitions les plus audacieuses du génie, les choses les plus éloignées et les plus différentes en apparence, avec une licence telle qu'il est impossible de faire après elle ces mêmes bonds de pensée en s'aidant péniblement d'un petit nombre de traces que le hasard nous a conservées.

Toutefois, comme nous avons essayé de nous faire une idée de la tragédie avant d'aborder les œuvres des trois grands poëtes, il sera nécessaire de connaître la comédie avant d'étudier les créations d'Aristophane; il faudra que nous ayons nettement et distinctement devant les yeux les formes techniques, le cadre où le poëte avait à verser ses idées et ses fictions. Ces formes sont en partie les mêmes que celles du drame tragique, elles sont communes à l'un et à l'autre, de même que le local, avec son arrangement fixe, était commun à tous les deux; en partie elles appartiennent en propre à la comédie et tiennent étroitement à l'origine et au développement du genre.

Ce qui est commun, pour commencer par le local,

c'est la forme de la scène et de l'orchestre, de même que leur signification, en général du moins. La scène (proscénium) n'y est pas non plus l'intérieur d'une maison, mais un espace libre et ouvert au fond duquel, sur le mur de la *skéné*, on aperçoit des édifices publics et particuliers. Il semblait si impossible aux anciens de considérer la scène comme chambre d'une maison, que même la nouvelle comédie attique, bien qu'elle n'ait point du tout affaire à la vie publique, est obligée, en vue de la représentation (nous l'avons déjà dit plus haut, au chap. xxii), de rendre publiques les scènes de la vie privée qu'elle représente. Elle s'efforce de le faire de la façon la plus naturelle, afin de pouvoir placer toutes les conversations et toutes les rencontres dans la rue et devant la porte des maisons. Ce point offrait beaucoup moins de difficultés à la comédie ancienne, dont le caractère est en grande partie politique. Là où il faut absolument représenter l'intérieur d'une chambre, on se sert ici encore de l'appareil de l'encyclème.

Également commun aux deux genres est le nombre déterminé d'acteurs qui devaient jouer tous les rôles. Cratinos, d'après une notice qui, à la vérité, ne mérite pas qu'on y ajoute une foi absolue[1], l'aurait porté à trois : et les scènes de la plupart des pièces d'Aristophane se laissent parfaitement distribuer entre trois acteurs, comme dans Sophocle et Euripide. Toutefois, dans la comédie le changement de rôle est bien plus fréquent et

[1] Anonyme, *De comœdia*, p. XXXII, Cf. Aristote, *Poétique*. 5.

plus varié, à cause de la quantité de personnages secondaires. Ainsi, dans les *Acharniens*, pendant que le premier acteur joue le rôle de Dicéopolis, le deuxième et le troisième sont obligés de représenter tour à tour le héraut et Amphithéos, l'ambassadeur et Pseudartabas, la femme et la fille de Dicéopolis, Euripide et Céphisophon, le Mégarien et le Sycophante, le Béotien enfin et Nicarque[1]. Dans d'autres pièces, cependant, Aristophane semble avoir eu, comme Sophocle dans l'*Œdipe à Colone*, recours à un quatrième acteur. Les *Guêpes*, entre autres, ne se laissent guère jouer autrement[2].

L'usage des masques et d'un costume varié et très-apparent était également commun à la comédie et à la tragédie, quoique la forme des uns et des autres soit bien différente. D'après les allusions d'Aristophane, car nous n'avons point de renseignements précis, ses acteurs comiques doivent avoir eu peu de ressemblance avec les histrions de la comédie nouvelle, de Plaute et de Térence. De ceux-ci nous savons, grâce à des peintures précieuses et très-instructives de vieux manuscrits, qu'ils portaient, à tout prendre, le costume de la vie ordinaire, et que leurs tuniques et leur *pallium* convenaient complétement par leur coupe et par la manière

[1] Les petites filles qu'on vend pour des cochons de lait sont sans doute des poupées : leur κοΐ, κοΐ, et tous les autres bruits qu'elles proféraient étaient probablement produits derrière la scène même comme *parascénion*.

[2] Dans les *Guêpes*, Philocléon, Bdélycléon, et les deux esclaves Xanthias et Sosias sont souvent réunis sur la scène, parlant tous les quatre.

dont ils étaient portés aux personnages de la vie réelle qu'ils représentaient. Le costume des comédiens d'Aristophane, au contraire, doit avoir eu plus de ressemblance avec celui des bouffons de tréteaux qu'on trouve assez souvent sur des vases de la Grande Grèce : veste et pantalons collants, rayés de diverses couleurs, et rappelant beaucoup ceux de l'arlequin moderne : de grosses panses et autres enlaidissements et accessoires d'une indécence et d'une insolence intentionnelles : toute la figure grotesque à peine voilée par un petit mantelet tout au plus : des masques enfin à traits marqués, et exagérés jusqu'à la caricature, quoiqu'il fût facile d'y reconnaître le personnage réel, si on en voulait porter sur la scène. On sait qu'Aristophane eut de la difficulté à décider les fabricants de masques[1] à lui faire, pour la représentation des *Chevaliers*, le visage de Cléon, le démagogue que tout le monde redoutait. C'est surtout le costume du chœur dans la comédie d'Aristophane qui avait un caractère fantastique et bizarre. On ne doit cependant pas se représenter ces chœurs d'oiseaux, de guêpes, de nuées, etc., comme composés de véritables figures d'oiseaux, de guêpes, etc. De nombreuses allusions du poëte permettent de supposer que c'étaient plutôt des composés de figures humaines et de corps d'animaux[2] dans lesquels le poëte s'appliquait à faire bien ressortir telle partie du masque

[1] Σκευοποιοί.

[2] Quelque chose d'analogue aux Αἶνοι à têtes d'animaux (les fables d'Ésope) dans un tableau décrit par Philostrate (*Imagin.*, I, 3).

choisi qui lui importait le plus. Dans les guêpes, par exemple, qui représentaient la foule des juges athéniens, l'aiguillon était la chose principale; car il signifiait le style avec lequel les juges inscrivaient leur vote sur une tablette cirée. On voyait donc ces juges-guêpes s'agiter en bourdonnant et murmurant, et tantôt allonger, tantôt retirer une longue lance qu'ils avaient attachée à leur corps comme un gigantesque aiguillon. La poésie ancienne, par son symbolisme plastique, se prêtait beaucoup à produire cet effet comique, par la seule vue du chœur et de ses mouvements. C'est ainsi que, dans une des pièces d'Aristophane (le Γῆρας) les vieillards entraient, couverts, en signe de leur âge, d'une peau de serpent, qui s'appelait également γῆρας, et qu'ils secouaient soudain, pour s'agiter tout à coup et pour se démener en folâtrant avec une licence excessive.

Ce que la comédie avait en propre, c'était surtout l'organisation, les mouvements et les chants du chœur. Le nombre des personnes qui composaient le chœur comique était, d'après des renseignements qui concordent, de vingt-quatre. On avait évidemment divisé par moitié le chœur complet d'une tétralogie tragique qui était de quarante-huit personnes, et la comédie conservait toute cette moitié, tandis que chaque pièce d'une tétralogie, ainsi que nous l'avons dit, n'avait qu'un chœur de douze personnes. La comédie, quoique moins généreusement traitée que la tragédie à bien des égards, avait donc sur elle l'avantage d'un chœur plus considé-

rable, avantage qui résultait de ce qu'on la donnait isolément, et non comme partie d'une tétralogie. De là aussi la fécondité beaucoup moins grande des poëtes comiques, comparés aux tragiques[1]. Le chœur, quand il paraît en ordre régulier, fait une entrée par rangs de six personnes, en chantant la *parodos*, qui n'a cependant jamais l'étendue et la forme savante de celle de la plupart des tragédies. Moins considérables encore sont les *stasima*, que le chœur chantait à la fin des scènes, pendant le changement de costume des acteurs. Dans la comédie, ils ne servent qu'à limiter et à définir les différentes scènes, et ne se proposent nullement, comme ceux de la tragédie, de permettre un recueillement de la pensée et un apaisement de l'émotion. Ce qui manque ainsi de chants du chœur à la comédie, elle le remplace d'une façon qui lui est propre, par la *parabase*[2].

La parabase, qui formait une marche du chœur au milieu de la comédie, est évidemment sortie de ces cortéges phalliques qui avaient été l'origine de tout le drame : elle est l'élément primitif de la comédie, développée et devenue œuvre d'art. Le chœur qui, jusqu'au moment de la parabase, a eu sa position entre la scène et la thymélé, le visage tourné vers la scène, fait

[1] On comptait, dans la longue carrière d'Aristophane, cinquante-quatre pièces, dont quatre non authentiques, pas même la moitié de celles de Sophocle. (Dindorf (*Aristoph. fragm.*, p. 3-10) en considère quarante-quatre comme authentiques; Bergk (*Aristoph. fragm.* Berol., 1840, p 10-14) quarante-trois seulement. E. M.)

[2] Cf. C. Kock, *de Parabasi antiquæ comœd. interludio*, Anclam, 1856. E. M.

un mouvement et passe en rangs le long du théâtre, dans le sens le plus étroit du mot, c'est-à-dire devant les bancs des spectateurs. Telle est la vraie parabase, accompagnée d'un chant qui consiste généralement en tétramètres anapestiques, parfois aussi en autres vers longs. Elle commence par une petite chanson d'ouverture en anapestes ou en trochées, que l'on appelle *commation*, et elle finit par un système très-étendu d'anapestes que l'on appelait, à cause de sa longueur qui épuisait l'haleine, le *pnigos*, quelquefois aussi le *macron*. Dans cette parabase le poëte fait parler le chœur de ses propres affaires poétiques, de l'intention de ses ouvrages, des mérites qu'il a acquis envers l'État, de ses rapports avec ses rivaux, etc. Vient ensuite, si la parabase, dans le sens le plus étendu du mot, est complète, une seconde partie qui constitue la chose principale, et dont les anapestes ne forment que la marche d'introduction. Le chœur chante un poëme lyrique, la plupart du temps un chant de louange adressé à quelque dieu, et débite ensuite en vers trochaïques, qui sont généralement au nombre de seize, quelque grief plaisant, des reproches à la ville, une saillie spirituelle contre le peuple, toutes choses qui ont un rapport plus ou moins éloigné avec le thème de la pièce entière. On l'appelle *épirrhème*, c'est-à-dire ce qui est dit en sus. Les deux parties, la strophe lyrique et l'épirrhème se répètent à la manière des antistrophes. Le morceau lyrique et son antistrophe sont évidemment nés du vieux *melos phallicon*, tandis que l'épirrhème et l'antépirrhème

ne sont autres que les plaisanteries proférées autrefois par le chœur ambulant contre le premier venu des passants. Il était naturel, dès que la parabase devint comme le centre de la comédie, que, à la place de ces railleries contre des individus, on mît une pensée plus importante, intéressante pour la ville entière, tandis que les moqueries contre tel ou tel spectateur pouvaient toujours, conformément à la nature primitive de la comédie, être placées dans la bouche du chœur, à n'importe quel endroit de la pièce et sans égard aucun au sujet ou à la cohérence de cette pièce[1].

La parabase ne peut évidemment avoir lieu que dans une pause principale ; car elle interrompt complétement l'action du drame comique. Aristophane aime à la placer là où l'action, après toutes sortes d'arrêts et de retards, est arrivée au point où le fait principal va se produire, où il va se décider si le but poursuivi est atteint ou non. Cependant, avec la grande liberté que la comédie s'arroge dans l'emploi de toutes ses formes, elle peut aussi diviser en deux la parabase, en séparant la partie principale de la marche anapestique du chœur[2], ou bien

[1] On trouve de ces sorties dans les *Acharniens* (1143-1174), dans les *Guêpes* (1265-1291), dans les *Oiseaux* (1470-1493, 1553-1565, 1694-1705). Il ne faut pas se donner la peine de chercher un rapport entre ces vers et le reste de la pièce. Dans le fait il n'en existe point. La moindre réminiscence passagère suffit pour motiver de telles sorties.

[2] Dans la *Paix*, par exemple, et les *Grenouilles*, où la première moitié de la parabase est fondue avec la *parodos* et la chanson d'Iacchos dont il a été question plus haut. Comme, dans les *Grenouilles*,

faire succéder à la première parabase une seconde, sans la marche anapestique cependant, afin d'indiquer un second point critique de l'action[1]. La parabase enfin, peut manquer complétement. C'est ainsi qu'Aristophane a complétement supprimé cette apostrophe au public dans sa *Lysistratè*, où un double chœur de femmes et de vieillards débite tant de chansons originales d'une exécution ingénieuse[2].

Pour caractériser la danse du chœur comique il suffit de dire que c'était le *cordax*, genre de danse que nul Athénien, à moins d'être sous le masque et d'avoir bu, n'aurait pu exécuter sans s'attirer la réputation d'une insolence et d'une impudence excessives[3]. Aussi Aristophane se vante-t-il, dans ses *Nuées*, qui, malgré toutes les scènes burlesques, prétendent cependant à un comique plus noble que celui des autres pièces, de n'y pas laisser danser le cordax, et d'avoir supprimé certaines inconvenances de costume[4]. On voit par tout cela que la comédie, par sa forme extérieure, avait tous les carac-

Iacchos est déjà chanté dans ce premier morceau, les strophes lyriques du second morceau (v. 675 et suiv.) ne contiennent plus d'évocations de divinités, ni rien d'analogue, et sont remplies par contre de plaisanteries à l'adresse de Cléophon et de Climène, les démagogues. Nous trouvons la même déviation de la règle, et motivée, par la même raison, dans la seconde parabase des *Chevaliers*.

[1] Comme dans les *Chevaliers*.

[2] Dans les *Ecclesiazuses* et le *Plutos*, la parabase manque pour des raisons indiquées au chap. XXVIII.

[3] Théophraste, *Caract.*, 6. Cf. Casaubon.

[4] Aristophane, *Nuées*, 587 et suiv.

tères de la farce, où l'expansion de la nature sensuelle et presque bestiale de l'homme n'était pas seulement permise, où elle était une règle et une loi. Il n'en faut que plus admirer l'esprit élevé, la dignité morale que les grands comiques surent inspirer à ce jeu folâtre, sans en détruire le caractère fondamental. Il y a plus : lorsqu'on compare à cette comédie ancienne la forme plus récente de la moyenne comédie et de la nouvelle qui nous est mieux connue et qui, sous un extérieur beaucoup plus décent, prêche une morale bien autrement relâchée, lorsqu'on songe en même temps à certains phénomènes de la littérature moderne, on est presque tenté de croire que ce comique grossier qui ne voile rien et qui, dans la représentation du vulgaire, reste vulgaire et bestial, convient mieux et est plus utile à un âge qui prend au sérieux la morale et la religion, que ce comique prétendu plus délicat, qui gaze tout, et ne découvre partout que le ridicule du mal, nulle part l'horreur qu'il devrait inspirer[1].

Pour revenir au cordax et pour y rattacher une observation sur la structure rhythmique de la comédie, des passages d'auteurs anciens nous apprennent que la mesure trochaïque eut également ce nom de cordax[2], sans doute parce que, en se livrant aux danses de ce genre, on

[1] Si Plutarque, dans sa comparaison de Ménandre et d'Aristophane qui nous a été conservée en extrait, porte un jugement diamétralement opposé, cela prouve seulement combien les anciens de la décadence oubliaient le fond pour la forme.

[2] Aristote, dans Quintilien, IX, 4; Cicero, *Orat.*, 57.

chantait généralement des vers trochaïques. Cette mesure, cultivée par les anciens ïambographes à côté de l'ïambe, avait quelque chose de vif et d'agité; mais il lui manquait le caractère énergique et hardi de l'ïambe. Elle s'appropriait surtout à des danses joyeuses[1]. Les tétramètres trochaïques eux-mêmes, qui n'étaient cependant plus une mesure lyrique, invitaient à des mouvements de danse[2]. La rhythmique de la comédie est évidemment fondée en grande partie sur la vieille poésie ïambique, seulement elle a été étendue et augmentée comme l'a été celle des lyriques éoliens et doriens dans la tragédie, surtout au moyen de l'allongement des vers, de manière à produire, en répétant plusieurs fois le même rhythme, ce qu'on appelait des systèmes. Les *asynartètes* en particulier reviennent exclusivement à la poésie ïambique et à la comédie : ce sont des rhythmes divers, dactyliques et trochaïques pour la plupart, lâchement unis entre eux, et que l'on peut regarder soit comme plusieurs vers, soit comme en formant un seul. Ici encore la comédie, malgré quelques inventions nouvelles, ne fait que continuer l'œuvre d'Archiloque[3].

[1] V. chap., XI, XXII.

[2] Aristoph., *Paix*, 324 et suiv.

[3] Nous ne renvoyons, pour plus de brièveté, qu'à Héphestion, ch. XV, p. 83 et suiv., éd. Gaisford, et à Terentianus, v. 2213 :

Aristophanis ingens micat sollertia,
Qui sæpe metris multiformibus novis
Archilochos arte est æmulatus musica.

Cf. plus haut, ch. VIII.

Il ne faut pas s'étonner que, malgré le caractère opposé de la tragédie et de la comédie, la forme générale du dialogue ait pu être la même dans l'une et dans l'autre, quand on songe que cet organe commun du discours dramatique, le trimètre ïambique, était susceptible d'être traité de la manière la plus variée, et qu'il fut employé par les comiques de la façon qui répondait le mieux à leurs intentions. On évitait les spondées en accumulant les brèves, et, en variant les césures, on donna au vers de la comédie un entrain et une mobilité extraordinaires. Le seul fait qu'on pouvait mêler des anapestes à tous les pieds, à l'exception du dernier, quoique cette mesure fût contraire à la forme primitive du trimètre, prouve qu'une récitation rapide et coulante traitait ici les longues et les brèves avec bien plus de liberté que la déclamation tragique. D'ailleurs la comédie se sert, à côté du trimètre, et pour distinguer divers styles ou tons du discours, d'une variété bien plus grande de mesures, qu'il faut toutes se représenter variées encore à l'infini par la nature du geste et du débit. On employait ainsi le tétramètre trochaïque, léger et comme dansant, le tétramètre ïambique, rempli de passion, le tétramètre anapestique enfin, qui se pavanait dans un pathétique plaisant, et dont s'était déjà servi Aristoxène de Sélinonte, vieux comique de Sicile, antérieur à Épicharme.

Dans toutes ces choses, la comédie n'est ni moins inventive, ni moins ingénieuse que la tragédie. Aristophane s'entend, dans ses rhythmes, à toucher tantôt la

corde de la folâtre gaieté, tantôt celle de la dignité la plus solennelle. Souvent il sait, tout en plaisantant, donner une sonorité si splendide à ses vers et à ses mots, qu'on est tenté de regretter qu'il ne l'ait pas fait sérieusement. Toujours on sent en même temps l'harmonie la plus belle entre la forme et la pensée, entre le ton du langage et le caractère des personnages. C'est ainsi que les vieilles têtes chaudes d'Acharniens, par exemple, expriment admirablement leur robuste vigueur et leur violente impétuosité par les mesures crétiques qui dominent dans les chants de chœur de la pièce où ils entrent en scène.

Qui oserait caractériser en peu de mots l'organe original que l'ancienne comédie attique se créa dans la langue et qui lui resta propre? Le fond en est bien formé par le langage coutumier des Athéniens. Le dialecte attique, tel qu'il était en usage, la comédie le parle non-seulement avec plus de pureté que tout autre genre de poésie, mais même avec plus de sincérité que la véritable prose attique[1]. Toutefois, ce langage du commerce journalier est un or-

[1] Nous rappelons ici le seul fait que les combinaisons de consonnes qui distinguent le dialecte attique de son dialecte maternel, l'ionien, ττ pour σσ et ῤῥ pour ρσ, se rencontrent partout chez Aristophane, et même déjà dans les fragments de Cratinos, tandis qu'on les rencontre aussi peu chez Thucydide que chez les tragiques. On dit cependant que Périclès se servit déjà à la tribune de ces formes non ioniennes. Eustathe sur l'*Iliade*, X, 385, p. 813. En général, d'ailleurs, la prose de Thucydide a, jusque dans les plus petites expressions et formes, beaucoup plus de gravité et d'onction épiques et ioniennes que la poésie d'Aristophane.

gane extrêmement souple et riche qui ne porte pas seulement en lui une abondance des locutions les plus énergiques, les plus frappantes, les plus gracieuses et les plus concises, mais qui peut aussi se conformer facilement aux divers genres de style et de langage, cultivés par la littérature, tels que les genres épique, lyrique, tragique, et se donner ainsi une couleur particulière[1]. Son plus grand charme lui vient sans contredit de son rapport parodique avec la tragédie. Souvent il suffisait d'un mot, d'un léger changement de forme, prononcés avec l'accent, propre à la tragédie, pour rappeler une scène pathétique et offrir un contraste risible.

CHAPITRE XXVIII

ARISTOPHANE

Aristophane, fils de Philippe, naquit à Athènes vers la 82e ol. (452)[2]. Nous saurions davantage des circon·

[1] Plutarque remarque avec beaucoup de raison (*Aristoph. et Menandri comp.*, 1) que la diction d'Aristophane contient tous les genres de style, depuis le tragique et le pathétique (ὄγκος) jusqu'à la bouffonnerie vulgaire (σπερμολογία καὶ φλυαρία); mais il a tort de prétendre qu'Aristophane prête cette manière de parler à ses personnages au hasard et tout à fait arbitrairement.

[2] C'est une exagération évidente du scholiaste des *Grenouilles*, v. 504, que d'appeler Aristophane σχεδὸν μειρακίσκος, c'est-à-dire âgé de dix-huit ans environ, à son premier début dramatique. En ce cas, l'apogée d'Aristophane tomberait dans l'âge de vingt à vingt-

stances de sa vie, si les ouvrages de ses rivaux s'étaient conservés; car ils contenaient sans doute autant d'allusions railleuses à son adresse, qu'il en lance lui-même contre Cratinos et Eupolis. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'en 430 (ol. 87[e], 3), il alla, en qualité de colon ou de cléruque, avec sa famille et avec d'autres citoyens attiques dans l'île d'Égine, enlevée à ses anciens habitants, pour y prendre possession d'un domaine[1].

La vie d'Aristophane fut consacrée de si bonne heure à la poésie comique, qu'il est impossible d'y méconnaître une vocation supérieure. Il débuta si jeune avec des comédies, qu'il fut empêché, sinon par les lois, du moins par la coutume régnante, de les donner sous son propre nom. Il faut remarquer qu'à Athènes l'État se souciait peu de savoir qui était le véritable auteur d'un drame, et cette question n'était même jamais posée officiellement. Le magistrat qui présidait à une des fêtes de Dionysos, où il était d'usage d'amuser le peuple par des drames nouveaux, accordait[2] cette concession au maître

cinq, et il aurait eu cinquante-six ans au moment de quitter la scène. Dans les pièces du poëte lui-même il y a des allusions à un âge plus avancé, et nous supposons, par conséquent, qu'il avait au moins vingt-cinq ans à son premier début de poëte comique, en 427.

[1] V. Aristoph., *Acharniens*, v. 652; Küster., *Aristoph.*, p. 14, et Théagène, dans les scolies de l'*Apologie* de Platon, p. 93, 8 (331, Bekker). Il est vrai que les *Acharniens* d'Aristophane furent donnés par Callistrate; mais le public rapportait cependant le passage en question au véritable auteur, qui lui était déjà fort connu.

[2] Aux grandes Dionysiaques c'était le premier archonte (ὁ ἄρχων de préférence); aux Lénéennes le *basileus*. Ch. XXIII.

du chœur qui offrait de préparer le chœur et les acteurs pour une pièce nouvelle, pour peu qu'on eût en lui la confiance nécessaire. Les comiques étaient, aussi bien que les tragiques, maîtres de chœur, chorodidascales, ou, selon leur appellation spéciale, *comodidascales*, de profession; et, dans toutes les choses officielles, telles que payement et distribution des prix, l'État s'enquérait uniquement de celui qui avait préparé le chœur et monté la pièce nouvelle. En même temps une coutume que les tragiques abandonnèrent dès le temps de Sophocle s'était maintenue plus longtemps parmi les comiques : le poëte chorodidascale jouait en même temps le premier rôle, celui de protagoniste. C'est ce qui fera comprendre les mots d'Aristophane dans la parabase des *Nuées*, où il dit que sa muse avait exposé ses premiers enfants, parce que sa virginité ne lui avait pas permis de les reconnaître, qu'une autre jeune femme les avait adoptés, et que le public (qui devait bientôt avoir appris à connaître le vrai auteur) les avait généreusement élevés et formés [1]. Aristophane confia, en effet, ses premières pièces, quelques-unes même qu'il composa plus tard, à deux maîtres de chœur de ses amis, qui étaient en même temps poëtes et acteurs, Philonidès et Callistrate. Les anciens rapportent qu'il avait fait la distinction de donner à Callistrate les pièces politiques, à Philonidès celles

[1] Cf. *Chevaliers*, 513, où il dit que beaucoup s'étonnaient que, depuis longtemps déjà, il n'eût demandé un chœur à lui (χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν.) Dans la parabase des *Guêpes*, il se compare à un ventriloque qui, à cette époque, avait parlé par la bouche d'autrui.

qui se rapportaient à la vie privée[1]. Ces amis sollicitaient ensuite de l'archonte le chœur, mettaient la pièce en scène, obtenaient même, les didascalies en citent plusieurs exemples, le prix, si la pièce était couronnée ; le tout comme s'ils étaient les véritables auteurs, quoique le public intelligent ne pût guère se tromper sur l'auteur de la pièce, ni hésiter entre le génie d'Aristophane, qui venait de se révéler, et Callistrate, qui leur était bien connu.

De la première pièce, qui fut donnée, ol. 88e, 1 (427), et qui était intitulée *Daitaleis*, les anciens ne savaient pas eux-mêmes qui l'avait portée sur la scène, de Callistrate et de Philonidès[2]. Les *Mangeurs*, qui formaient le chœur de cette pièce, composaient une société de table qui venait de prendre son repas dans un sanctuaire d'Héraclès dont le culte était souvent célébré par des banquets[3]. Ils assistaient maintenant en spectateurs à un combat que se livraient l'antique éducation, sobre et modeste, et la moderne, frivole et bavarde, dans la personne de deux jeunes gens, le vertueux (σώφρων) et le mauvais sujet (καταπύγων). Le mauvais sujet y était peint,

[1] D'après l'anonyme *de Comœdia* dans Küster. La *Vita Aristophanis*, dans un appendice (qui n'y appartenait pas dans l'origine v. βιόγραφοι, ed. A. Westermann, 1845, p. 158, 159. E. M.), dit le contraire, il est vrai, mais par une erreur palpable, ainsi que le prouvent les divers exemples. (Cf. Bernhardy, *Grundriss der griech. Litteratur*. Halle, 1845, II, p. 972, et Struve, *de Eup. Maricante*. Kiliae, 1841, p. 52-77. E. M.)

[2] Scholies des *Nuées*, v. 531.

[3] Otf. Müller, *Doriens*, I, ch. XII, § 10.

dans une conversation avec son vieux père, comme dédaignant Homère, fort au courant de tous les termes de légiste, — évidemment afin de s'en servir pour des raffinements de retors, — partisan zélé enfin du sophiste Thrasymaque et d'Alcibiade[1], chef de la jeunesse dorée d'Athènes. Ce qu'Aristophane avait tenté dans cet essai, il l'exécuta dans les *Nuées*, quand il fut arrivé à sa maturité.

La seconde pièce d'Aristophane, les *Babyloniens*, fut représentée en 426 (ol. 88e, 2), par Callistrate, qui en avait été le chorodidascale. C'est dans cette pièce qu'Aristophane entreprit hardiment et carrément de faire du peuple lui-même, de son activité, de ces mesures de salut public l'objet de sa comédie. Il se vante lui-même, dans la parabase de ses *Acharniens*, d'avoir, par cette pièce, dévoilé l'imposture dont les Athéniens étaient dupes, et que leur faisaient subir les étrangers, surtout les ambassadeurs, parce qu'ils prêtaient une oreille trop facile à leurs flatteries et à leurs belles promesses. Il avait montré aussi, disait-il, de quelle manière les démagogues administraient les États démocratiques, et cela lui avait valu, ajoute-t-il avec une rodomontade plaisante, une ènorme autorité auprès du grand roi. Le nom de la pièce se rattache à ce sujet. Les notices des anciens grammairiens per-

[1] Dans l'important fragment de Galien, Ἱπποκράτους γλῶσσαι, *Proœm.*, enfin rétabli et débarrassé de tout ce qui le défigurait. V. Dindorf, *Aristoph. frag.*, *Daetal.*, 1.

mettent de conclure[1] que les Babyloniens qui formaient le chœur étaient représentés comme de vils valets de moulin, la dernière espèce d'esclaves chez les Athéniens, et qui, marqués au feu, se trouvaient au moulin comme dans un établissement pénitencier. Ce sont ces galériens que l'on présente comme ambassadeurs de Babylone. On supposait sans doute que Babylone s'était soulevée contre le grand roi, toujours en guerre avec Athènes : il était facile, dit le poëte, de faire accroire des choses de ce genre aux crédules Athéniens. La pièce avait, en ce cas, beaucoup d'affinité avec la scène des *Acharniens* où se trouvent les prétendus ambassadeurs du roi des Perses, sans qu'il y eût précisément répétition. Ces faux Babyloniens étaient évidemment représentés comme un tour que les démagogues, au pouvoir depuis la mort de Périclès, voulaient jouer au peuple athénien ; et le plastron principal du poëte y était déjà Cléon, qu'il couvrait de plaisanteries et d'attaques. Par les efforts extraordinaires que faisait le

[1] V. surtout Hésychius, sur le vers :

Σαμίων ὁ δῆμος ὡς πολυγράμματος.

« Ce sont les paroles d'un personnage d'Aristophane, en voyant les Babyloniens du moulin, surpris de cette vue, et ne sachant trop qu'en penser. » Ce vers était évidemment prononcé par quelqu'un qui apercevait le chœur sans savoir ce qu'il allait représenter, et qui croyait voir les Samiens stigmatisés par Périclès ; le mot πολυγράμματος faisant en même temps allusion à l'invention des lettres par les Ioniens. Le fait que ces Babyloniens étaient des esclaves meuniers paraît se rattacher à ce qu'Eucrate, démocrate fort puissant alors, possédait des moulins. V. Aristophane, *Chevaliers*, v. 254. Cependant l'ensemble de la pièce était plutôt dirigé contre Cléon.

puissant démagogue pour se venger du poëte, on voit combien le vexèrent ces agressions dirigées contre lui à la brillante fête des grandes Dionysiaques, en présence des alliés et de tous les étrangers qui se trouvaient à Athènes à cette époque. Il fit citer Callistrate[1] devant le conseil des Cinq-Cents qui, en sa qualité de magistrature administrative, surveillait aussi les concours, et il l'y couvrit de reproches et de menaces. Quant à Aristophane lui-même, on rapporte, chose assez admissible, que Cléon chercha à le compromettre d'une manière indirecte, en portant plainte contre lui pour usurpation du droit de citoyen (γραφὴ ξενίας). Il est certain toutefois que le poëte repoussa cette plainte et maintint victorieusement son droit de citoyen[2].

L'année suivante, ol. 88e, 3 (425), Aristophane se présenta aux Lénéennes avec la première de ses comédies conservées, les *Acharniens*. Ce fut encore Callistrate qui la mit en scène. Comparés à la plupart

[1] Nous nommons ici, sans hésiter, Callistrate, parce que, comme chorodidascale et protagoniste, il avait, dans les *Acharniens*, le rôle de Dicéopolis, et que le public ne pouvait entendre que de l'acteur qui jouait Dicéopolis, le passage v. 377 et suiv. :

Αὐτὸς τ' ἐμαυτὸν, ὑπὸ Κλέωνος ἅ 'παθον,
Ἐπίσταμαι, etc.

Dans tout le reste de la parabase des Acharniens, nous prenons toujours le ποιητὴς pour Aristophane lui-même. Il est impossible qu'un talent de cette taille soit resté ignoré du public pendant trois ans.

[2] Scholies des *Acharniens*, 377. Aristophane se servit, dans la circonstance, d'un vers homérique (*Odyssée*, I, 215) :

Οὔτις ἑὸν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω

que cite le biographe d'Aristophane.

des autres drames du poëte, les *Acharniens* sont une pièce inoffensive qui a surtout pour but de peindre le profond désir d'une vie champêtre et paisible qu'éprouvaient en ce moment tous ceux des Athéniens qui ne prenaient pas plaisir au bavardage de la place publique, et qui n'avaient été poussés dans la ville que malgré eux et par le plan stratégique de Périclès. Il est vrai qu'on distribue en passant un certain nombre de coups de fouet, tantôt aux démagogues qui, comme Cléon, excitaient le peuple à la guerre, tantôt aux généraux à l'air un peu trop martial, comme Lamachos. On y rencontre également déjà la polémique contre Euripide, ses attendrissements tirés par les cheveux, et la rouerie qu'il prête au monde héroïque. Dans cette pièce on découvre déjà toutes les qualités d'Aristophane, l'invention audacieuse et pleine de génie, l'abondance de scènes amusantes et comiques au plus haut point, dont il orne toutes les parties de son drame avec une véritable prodigalité, le dessin rapide et frappant du caractère qui sait tant exprimer avec quelques traits de maître, la vie toute plastique des scènes et leur arrangement si naturel, le sans-gêne dans la manière de traiter le lieu et le temps que le poëte plie à toutes ses volontés, on les découvre, disons-nous, dans une perfection et avec un fini tel qu'il vaut bien la peine d'analyser ici cette comédie la plus ancienne qui nous soit parvenue, de manière à faire bien ressortir, non-seulement les idées fondamentales, mais encore tout le plan poétique et l'arrangement technique du drame.

La scène qui, dans cette pièce, représente tantôt la ville, tantôt la campagne, et qui était probablement arrangée de façon à donner place à l'une et à l'autre, offre au début la vue de la Pnyx[1], place de l'assemblée populaire; on voyait donc une sorte de tribune, taillée dans le roc, pour les orateurs, tout autour quelques arbres et d'autres indications de cette place si bien connue du public. C'est là qu'est assis l'honnête Dicéopolis, bourgeois de la bonne vieille trempe, exhalant sa bile contre ses concitoyens qui, au lieu de se rendre à temps à la Pnyx, flânent oisifs sur le marché qu'on domine de la vue. Lui-même, qui a horreur de la ville et de son bruit et de son bavardage, ne vient si exactement à l'heure que pour parler en faveur de la paix. Tout à coup arrivent de l'hôtel de ville les prytanes; derrière eux se précipite le peuple. Un Athénien de haute naissance, qui se vante d'être désigné par les dieux pour conclure la paix avec Sparte, est honteusement renvoyé malgré l'appui de Dicéopolis; par contre, il arrive, à la grande joie du parti de la guerre, des ambassadeurs qui, rentrant de la cour du grand roi et amenant un ambassadeur perse, l'*œil* du grand roi avec toute sa suite : cortége fantastiquement affublé dont le poëte donne à entendre qu'il n'est qu'imposture et mascarade, organisées par les belliqueux démagogues. D'autres ambassadeurs portent des messages pareils de la part du roi

[1] Nous conservons toujours à ce mot le genre qu'il a en grec, au risque de heurter un peu l'usage qui n'a réellement pas la moindre raison d'être. K. H.

thrace, Sitalcès, sur lequel les Athéniens fondaient alors de grandes espérances; ils traînent à leur suite une misérable canaille, des troupes d'élite odomantiennes, disent-ils, que l'on engage les Athéniens à prendre à leur solde à un prix très-élevé. Dicéopolis cependant, ayant vu que les choses ne sont pas près de prendre une autre tournure, a envoyé à Sparte pour son propre compte Amphithéos, qui, en effet, lui rapporte peu de minutes après différents échantillons de paix, pour un temps plus ou moins long, en forme de petits flacons de vin, tels qu'on les employait à la libation dans les traités de paix. Il choisit la paix de trente ans sur terre et sur mer, paix qui ne sente ni le goudron ni la poix, comme une de ces petites trêves pendant lesquelles on n'a que juste le temps de calfeutrer les navires. Toutes ces scènes, on ne peut plus comiques, ne sont possibles que dans une comédie qui, comme celle d'Athènes, a une image plastique pour tous les caractères, toutes les activités, tous les rapports; qui sait tout esquisser à traits hardis en figures parlantes et grotesques, et qui n'a pas besoin de s'occuper, dans la manière de faire agir ces figures, des lois de la vraisemblance et de la réalité de la vie ordinaire[1].

[1] En cela la comédie ne fait que suivre, à sa manière, l'esprit qui anime tout l'art antique. L'art antique, en effet, dispose, beaucoup plus que l'art moderne, de ce que j'appellerai des symboles palpables, pour exprimer les diverses activités intellectuelles, en même temps qu'il s'affranchit, bien plus que l'art moderne, de l'obligation de maintenir cette expression symbolique jusque dans toutes ses conséquences, comme l'exigeraient les lois de la vie réelle.

L'intrigue dramatique n'est introduite dans la pièce que par le chœur, composé d'Acharniens, c'est-à-dire d'habitants d'un grand village de l'Attique dont la population vivait presque tout entière de charbonnerie, pour laquelle les montagnes boisées des environs fournissaient la matière première. Ce sont des gaillards robustes, grossiers, comme taillés dans le chêne, au caractère naturellement martial et maintenant tout particulièrement emportés contre les Péloponnésiens, qui, lors de leur première invasion de l'Attique, leur ont dévasté les vignobles. Ces vieux Acharniens apparaissent d'abord à la poursuite d'Amphithéos, qu'on leur a dit être allé à Sparte pour y chercher la paix. A sa place ils rencontrent Dicéopolis, déjà tout occupé de célébrer les Dionysiaques champêtres, qu'il faut prendre ici comme la quintessence de toutes les réjouissances et de toute la joie rustique dont les Athéniens étaient privés depuis si longtemps. A peine le chœur a-t-il deviné par le chant phallique de Dicéopolis que c'est lui qui s'est fait venir la paix, qu'il éclate contre le pauvre homme avec la dernière violence, sans consentir à entendre un mot de défense. Déjà ils sont sur le point de le lapider sans pitié, lorsque Dicéopolis saisit un panier à charbon et menace de le punir, comme otage, de tout le mal que lui feront les Acharniens. Le panier à charbon, dont les Acharniens ont besoin dans leur travail de tous les jours, est trop cher à leur cœur pour qu'ils ne se prêtent pas, par amour pour lui, à écouter même Dicéopolis; d'autant plus qu'il a promis de parler la

tête sur le billot, afin de pouvoir être décapité aussitôt, s'il n'a pas le dessus dans son argumentation. Ces inventions, déjà très-plaisantes par elles-mêmes, le deviennent davantage encore quand on sait que toute la conduite de Dicéopolis est une parodie d'un héros d'Euripide, le bavard et larmoyant Télèphe, qui arrachait de son berceau le petit Oreste pour le tuer, si Agamemnon ne consentait à l'écouter, et qui parlait aux Achéens dans des conditions aussi dangereuses que celles dans lesquelles Dicéopolis s'adresse aux Acharniens. Cette parodie, Aristophane la poursuit, parce qu'elle lui fournit les moyens de peindre la situation de Dicéopolis d'une manière extrêmement comique. Dicéopolis s'adresse directement à Euripide, qu'on montre aux spectateurs, au moyen d'un encyclème, dans un petit cabinet de travail à l'étage supérieur, entouré de masques et de costumes, tels qu'il aime à les donner à ses héros tragiques ; l'ami de la paix lui demande un vêtement bien misérable, sur quoi le poëte lui donne en effet le plus misérable de tous, celui de Télèphe. Nous passons sous silence les autres railleries contre Euripide que se permet la verve d'Aristophane, pour parler de la scène suivante, qui est la principale de la pièce entière et où Dicéopolis, en Télèphe comique, relevant la tête du billot, plaide pour la paix avec les Spartiates. Il s'entend que quelque sérieuses que soient les convictions pacifiques d'Aristophane, il n'y a pas un seul mot de sérieux dans tout ce qu'il fait dire à cette occasion. Toute la guerre du Péloponnèse, il la fait remonter à un tour

pendable de jeunes gens ivres qui auraient enlevé de Mégare une fille de mauvaise vie, à quoi les Mégariens auraient répondu par des représailles en enlevant quelques filles à Aspasie. Comme cependant cet historique ne fait aucun effet sur les Acharniens et comme le chœur appelle même à son secours le belliqueux Lamachos, qui se précipite aussitôt hors de sa maison en costume martial très-exagéré[1], Dicéopolis, dans son embarras, a recours à de véritables arguments *ad hominem*, en représentant aux vieillards, qui forment le chœur, qu'ils sont toujours forcés de faire le service de simples soldats, tandis que de jeunes vantards, comme Lamachos, mènent une vie commode, et sucent la moelle du pays, tantôt en qualité de stratéges, tantôt comme ambassadeurs. Cela produit plus d'effet, et le chœur semble disposé à donner raison à Dicéopolis. Au moment de cette catastrophe, de cette crise de la pièce, se place la parabase dont la première partie est remplie d'un éloge du poëte qui se représente, en se référant à sa dernière pièce, comme un ami très-estimable du peuple ; qui sans doute ne le ménage pas, mais dont on n'a jamais à craindre qu'il raille dans ses comédies

[1] Par conséquent, on voit aussi sur la scène la maison de Lamachos. Probablement il y avait au milieu, auprès de la maison de ville de Dicéopolis, d'un côté la demeure d'Euripide, de l'autre celle de Lamachos. A gauche était la place qui représentait la Pnyx; à droite, l'indication d'une habitation de campagne, qui cependant n'est nécessaire que pour la scène des Dionysiaques champêtres. Tout le reste se passe dans la ville.

ce qui est juste[1]. La seconde partie développe la pensée que Dicéopolis vient d'éveiller dans l'esprit des Acharniens : le chœur s'y plaint amèrement de l'outrecuidance de la jeunesse adroite, loquace, spirituelle, contre laquelle les braves anciens sont sans défense, surtout dans les procès.

La seconde moitié de la pièce qui suit la catastrophe et la parabase n'est plus qu'une peinture détaillée, extrêmement gaie et débordant d'esprit et d'inventions amusantes, du bonheur que la paix procure au brave Dicéopolis. D'abord il ouvre un marché franc où arrivent, l'un après l'autre, un pauvre diable de Mégare, voisine d'Athènes, pays maltraité déjà par la nature et qui souffrait extrèmement du blocus athénien et des dévastations annuelles, et un grossier Béotien de la contrée fertile du lac Copaïs, si fameux parmi les Athéniens par ses excellentes anguilles. Le Mégarien, à défaut d'autres marchandises, a affublé ses petites filles en cochons de lait ; et l'honnête Dicéopolis est assez sot pour les acheter comme tels, quoique bien des choses lui semblent singulières dans ces cochons de lait. Cette scène plaisante et assaisonnée de bons mots qui ne sont rien moins que délicats, repose évidemment sur le proverbe populaire des Athéniens : « Un Mégarien

[1] V. 655 :

Ἀλλ' ὑμεῖς τοι μήποτε δείσηθ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια.

Dans ces promesses formelles il est certain qu'on ne peut douter de l'intention sincère d'Aristophane de ne jamais diriger l'aiguillon de la comédie que contre ce qui lui paraissait réellement mauvais.

vendrait bien ses enfants pour de petits cochons, si quelqu'un voulait les prendre, » proverbe dont il serait facile de trouver bien des pendants chez les peuples anciens et modernes. En tout cela les deux hommes qui marchandent sont à tout instant dérangés par les sycophantes, race de gens qui vivent de procès publics et sont surtout à l'affût des fraudes dans les impôts et l'octroi[1]. Il veulent enlever la marchandise étrangère, comme contrebande ; mais Dicéopolis, sans autre forme de procès, jette l'un hors de son marché, enveloppe l'autre, le petit et imperceptible Nicarque, dans un paquet et l'attache sur le dos du Béotien, lequel a envie de l'emporter comme un petit singe amusant.

Tout à coup commence la fête attique des Coupes (les *Choes*). Lamachos[2] s'adresse en vain à Dicéopolis pour en obtenir quelques-unes de ses marchandises qui doivent lui servir à célébrer gaiement la fête. L'autre garde tout pour lui, et le chœur, maintenant converti, admire l'intelligence de Dicéopolis et le bonheur qu'il doit à cette intelligence. Pendant qu'il fait les préparatifs de son repas brillant, d'autres cherchent à attraper un peu de sa paix : mais il renvoie sans pitié un campagnard que les Béotiens ont dépouillé de ses

[1] C'est aussi d'un genre de φάσις, c'est-à-dire de plainte publique intentée pour violation d'un intérêt pécuniaire de l'État, que les sycophantes ont reçu leur nom.

[2] Si Lamachos représente toujours à lui seul tous les belliqueux, cela vient en partie de son nom Λα-μαχος. Autrement Phormion, Démosthène, Pachès et autres héros d'Athènes pourraient y trouver leur place tout aussi bien que lui.

bœufs; il n'y a qu'une fiancée désireuse de garder son fiancé auprès d'elle qui le fléchit un peu. Sur ces entrefaites arrivent diverses ambassades à Lamachos pour l'engager à entrer en campagne contre les Béotiens, qui vont envahir l'Attique pendant la fête des Coupes; d'autres s'adressent à Dicéopolis pour le prier de venir auprès du prêtre de Bacchus afin de célébrer avec lui le repas de la fête. Ce contraste, Aristophane le développe d'une façon très-plaisante en faisant parodier par Dicéopolis chacun des mots que prononce Lamachos, pendant qu'il s'arme en guerre, de façon à l'appliquer aux plaisirs de son dîner, et quand, après un moment que le chœur remplit par une chanson moqueuse, Lamachos est ramené de la guerre blessé et conduit par deux écuyers, Dicéopolis vient à sa rencontre dans une humeur avinée et dans la meilleure et la plus folle des dispositions d'esprit, conduit par deux jeunes filles complaisantes, et célèbre de la sorte une victoire fort évidente sur le guerrier battu.

On ne contestera pas, toute abstraction faite de la verve, de la profusion d'esprit, de la vigueur du langage, des admirables rhythmes et des heureuses tournures des chants du chœur, que ces scènes, depuis le commencement jusqu'à la fin, sont inventées avec une humeur, un enjouement, un génie on ne peut plus féconds, et que, si la mise en scène, les costumes, la danse et la musique étaient dignes des pensées et du langage du poëte, une pièce comme celle-ci dût produire une véritable ivresse comique. Aussi est-ce ainsi qu'il

faut prendre une pièce de ce genre, si l'on ne veut se gâter le plaisir par un faux point de vue : il faut y voir une ivresse bachique, une folâtrerie, une farce qui, sans doute par cela même que c'est un homme de convictions éprouvées et d'un noble caractère qui s'y abandonne, repose toujours sur un fond de sérieux moral, mais dont pas un mot, pas un trait ne deviennent pour cela sérieux et froids. Car, en toutes ses créations, dans celles qui concernent le parti vainqueur aussi bien que dans celles qui se rapportent aux vaincus, le poëte obéit aux inspirations d'un sensualisme qui se permet tout et d'une gaieté qui n'épargne rien. C'est tout au plus dans les parabases qu'Aristophane exprime ses propres opinions : dans tout le reste, on ne peut les reconnaître à travers le miroir défigurant de sa comédie qu'en les transportant, chose très-difficile et très-scabreuse, au milieu de l'état de choses qui les avait inspirées et e y appliquant la mesure de la réalité.

L'année suivante (ol. 88e, 4, 424) est signalée dans l'histoire de l'art comique par les *Chevaliers* d'Aristophane. C'était la première pièce que le poëte représentât en son propre nom [1], et dans laquelle les circonstances particulières le décidèrent à se charger lui-même d'un rôle. Cette pièce est entièrement dirigée contre Cléon, non pas, comme l'avaient été les *Babyloniens*, et comme allaient l'être les *Guêpes*, contre certaines mesures de sa

[1] Un nouveau critique, M. Th. Kock (*De Philonide et Callistrato*. Guben, 1855, p. 4) se prononce dans le même sens. E. M.

politique, mais contre tout le caractère de sa démagogie. Il fallait un certain courage, même sous la protection des réjouissances bachiques, pour attaquer un chef populaire qui, puissant par le seul principe de sa politique qui consistait à favoriser, au détriment du reste, les intérêts matériels et les avantages directs de la foule, était devenu plus terrible encore grâce aux moyens par lesquels il faisait valoir ses intentions, frappant de suspicion tous les citoyens qui lui étaient hostiles, les accusant d'être des aristocrates déguisés, leur intentant de dangereux procès politiques que son influence sur les colléges des juges lui permettait de tourner facilement à son avantage, recommandant enfin et obtenant des Athéniens, dans l'assemblée populaire et aux tribunaux, une sévérité terrible afin d'étouffer tous les mouvements hostiles au gouvernement de la masse, sévérité dont la motion du massacre des Mityléniens est l'exemple le plus éclatant. Ajoutez qu'au moment où Aristophane composait ses *Chevaliers*, l'autorité de Cléon était à son apogée ; car le caprice du sort venait de réaliser la rodomontade étourdie du démagogue qui s'était vanté de s'emparer en un coup de main des Spartiates de Sphactérie. Le triomphe de faire prisonniers ces héros redoutés, ce triomphe que les meilleurs généraux s'étaient vainement efforcés de remporter, venait de tomber comme un fruit plus que mûr entre les mains peu belliqueuses de Cléon (dans l'été de 425). La hardiesse de ce fait d'attaquer en ce moment le puissant démagogue, on peut la mesurer quand on songe que personne ne vou-

lut faire au poëte le masque de Cléon[1], et qu'Aristophane fut obligé de se charger lui-même du rôle de ce personnage que personne n'osait jouer.

Les *Chevaliers* sont peut-être la création la plus brûlante, la plus mordante de la muse aristophanesque, celle qui a le plus de l'amertume d'Archiloque, qui a le moins de la gaieté inoffensive, de la joyeuse ivresse des Dionysiaques. La comédie y est sur le point de dépasser ses limites, elle devient presque une arène d'athlètes politiques se livrant un pugilat de vie et de mort. A la violence extrême de la haine politique se mêle même un trait evident d'irritation personnelle qu'avaient motivée les persécutions judiciaires du poëte des *Babyloniens*. Par là la pièce fait un contraste curieux avec les *Acharniens*. On dirait que le poëte s'est appliqué à montrer que la variété infinie de scènes burlesques n'était pas une qualité essentielle et nécessaire de sa comédie, qu'il pouvait, même avec les moyens les plus simples, produire des effets non moins puissants. Assurément, pour le public d'alors, complétement au fait de toutes les allusions, de tous les sous-entendus du comique, les *Chevaliers* pouvaient bien avoir un intérêt plus grand encore que les *Acharniens*, bien qu'on ne puisse guère disconvenir que le lecteur moderne, étranger à cette époque si éloignée, a parfois quelque peine à se défendre de l'ennui en lisant ces scènes prolongées. Le nombre des personnages est petit et modeste : un maître de maison d'un

[1] Aristoph. *Chevaliers*, v. 231. Cf. plus haut, ch. XXVII.

certain âge avec trois esclaves, dont l'un, Paphlagonien de naissance, domine complétement le vieillard, plus un charcutier, voilà tout le personnel. Il est vrai que ce maître de la maison, c'est le peuple d'Athènes, ces esclaves sont les généraux Nicias et Démosthènes, ce Paphlagonien est Cléon ; il n'y a que le charcutier qui soit une fiction du poëte : c'est une homme grossier, tout à fait ignorant, insolent, sorti de la lie du peuple et qu'on oppose à Cléon pour dépasser encore par son impudence celles de Cléon et pour infliger par ce seul moyen possible une défaite au terrible démagogue. Le chœur non plus n'a rien de fantastique ni de grotesque ; il se compose des chevaliers de l'État, c'est-à-dire des citoyens[1] qui, d'après la division solonienne en classes, encore en vigueur alors, payaient le cens des chevaliers, et servaient encore pour la plupart comme cavaliers dans la guerre[2]. Ces citoyens qui formaient la partie la plus nombreuse de la classe aisée et éclairée, devaient éprouver une antipathie marquée pour Cléon qui s'était placé à la tête de la foule, des ouvriers et des pauvres. On voit

[1] Il n'est point probable cependant qu'il se soit composé de vrais chevaliers, de manière à identifier la vérité et le spectacle. Le fait que l'État et non une phyle fournit l'argent de ce chœur, n'autorise point cette conclusion, si toutefois il faut interpréter ainsi dans la didascalie de la pièce le mot δημοσίᾳ. Cf. les exemples dans Bœckh, *Économie pol.*, l. III, § 22, *ad finem.*

[2] On ne peut guère douter qu'Aristophane n'envisageât les chevaliers comme une classe; leur tendance politique déterminée le prouve; il les décrit souvent comme une partie de l'armée athénienne, comme jeunes gens vigoureux, cavaliers intrépides, revêtus de superbes armures.

que dans cette pièce Aristophane appuie avant tout sur la tendance politique et que les inventions comiques y sont plutôt une forme et un ornement que le fond et le point important. L'allégorie, choisie évidemment dans le seul but de mitiger un peu la hardiesse de l'attaque, n'est qu'un voile bien léger; au gré du poëte, il est question des affaires de Peuple, tantôt comme d'un petit ménage, tantôt comme de la chose publique.

Toute la pièce a la forme d'un concours. Le charcutier, que des oracles enlevés au Paphlagonien pendant son sommeil désignent comme son futur vainqueur, se mesure d'abord avec lui en impudence et insolence; car on suppose que, de toutes les qualités nécessaires pour la démagogie, celles-ci sont les plus essentielles. Le charcutier raconte qu'ayant volé dans son enfance un morceau de viande et ayant hardiment nié le vol sous la foi du serment, un homme d'État avait prononcé sur lui cette grande parole : qu'un jour le peuple se confierait à sa direction. Après la parabase, la lutte recommence : les rivaux, qui en attendant ont fait de leur mieux pour se faire bien venir du conseil, l'un au détriment de l'autre, se présentent devant Peuple lui-même, qui s'est établi dans la Pnyx, et ils briguent la faveur du vieillard tombé dans l'enfance. Des inventions plaisantes, comme lorsque le charcutier met un coussin sur la place où va s'asseoir Peuple, afin qu'il ne fasse pas mal à celui qui avait été assis au gouvernail à Salamine[1], vont ici de pair avec des reproches fort sé-

[1] Ἵνα μὴ τρίβῃς τὴν ἐν Σαλαμῖνι. V. 785.

rieux qui frappent toute la politique de Cléon. A la fin cette lutte s'agite autour des oracles auxquels Cléon avait coutume d'en appeler devant le peuple. On sait par Thucydide[1] l'influence qu'exercèrent sur la disposition de la foule, pendant toute la durée de la guerre du Péloponnèse, des oracles et des prédictions de prétendus prophètes antiques. Ici encore le charcutier l'emporte sur son rival par des prophéties qui annoncent au peuple toutes les aises, et la ruine à son chef actuel. Une scène aussi amusante pour les yeux que pour les oreilles forme enfin le joyeux dessert de ces délibérations un peu prolongées : le Paphlagonien et le charcutier, vêtus en gargotiers (κάπηλοι) sont assis devant deux tables sur lesquelles se trouvent des corbeilles remplies de comestibles. Ils y prennent tantôt ceci, tantôt cela, pour le porter à Peuple, en le lui vantant d'une façon très-plaisante[2]; il s'entend qu'ici encore le charcutier sait mieux soigner Peuple. Après une seconde parabase, on voit ce dernier, que le charcutier vient de rajeunir en le faisant bouillir dans sa marmite, comme Médée avait fait du vieil Éson, en beauté juvénile, paré élégamment à la vieille mode, brillant de paix et de bien-être, ayant recouvré sa vieille vigueur d'intelligence, et profondément honteux de ses folies passées.

L'année suivante nous retrouvons Aristophane, après

[1] Thucyd., II, 54; VIII, 1.

[2] Cette double gargote est représentée par un encyclème, comme on le voit clairement par la fin de la scène.

un nouveau procès que lui avait intenté Cléon[1], dans des régions comiques tout autres, avec ses *Nuées*. Il avait lui-même conscience qu'avec cette pièce il prenait un vol nouveau et tout à fait original. Le public et les juges du concours cependant en jugèrent autrement : ce ne fut pas Aristophane, ce fut le vieux Cratinos qui, cette fois, obtint le prix. Le jeune poëte, qui se croyait déjà hors de page, en fit, dans la pièce suivante, de violents reproches au public. Cet échec le détermina cependant à refondre sa pièce, et c'est cette seconde édition, fort différente de la première, qui est venue jusqu'à nous[2].

Il n'y a guère d'œuvre littéraire de l'antiquité qui soit plus difficile à bien juger que les *Nuées* d'Aristophane. Socrate a-t-il été en réalité, ne fût-ce que dans ses commencements, ce rêveur fantastique doublé d'un sophiste corrompu que nous voyons dans la pièce? Et s'il est certain qu'il ne l'a jamais été, Aristophane n'est-il pas un vil calomniateur, un bouffon qui, dans

[1] V. les *Guêpes*, v. 1284. D'après la *Vita Aristoph.*, le poëte eut à subir, pour son droit de citoyen, trois procès que lui avait intentés Cléon.

[2] Les *premières Nuées* avaient, d'après une tradition authentique, une parabase différente, elles n'avaient pas non plus la lutte du δίκαιος et ἄδικος λόγος, ni l'incendie de l'école à la fin. Il est probable, d'ailleurs, d'après Diogène Laërce (II, 18), et malgré toutes les confusions que nous trouvons chez Diogène, que dans les premières *Nuées* Socrate était mis en rapport avec Euripide, et qu'on lui attribuait une part dans ses tragédies. — (V. les remarques contraires de M. Fr. Ritter dans son compte rendu de cet ouvrage. *Wiener Jahrb. der Litt.*, Bd. 107, année 1844. K. H.)

son humeur de satyre, ne rougit pas de souiller ce qu'il y a de plus noble au monde? Qu'est donc devenue sa sérieuse promesse de ne jamais faire du juste la cible de sa plaisanterie comique?

Il doit y avoir un point de vue, il y en a un, en effet, de sauver, même dans cette rencontre hostile avec le plus noble des sages, le caractère d'Aristophane, qui se révèle dans tous ses poëmes : seulement il ne faut pas essayer, comme on l'a tenté plusieurs fois de nos jours, de faire du poëte un profond sage, bien supérieur à Socrate. On doit se contenter de voir en lui, à cette occasion, comme partout ailleurs, le brave patriote, le citoyen bien pensant d'Athènes, qui cherche à contribuer de toute manière au bien de sa patrie, tel qu'il l'entend[1].

Comme la pièce est dirigée contre l'éducation nouvelle en général, il faut avant tout se faire une idée complète de tout ce qui constituait cette innovation. L'éducation régulière des Grecs avait été, jusqu'aux guerres des Perses, bornée à bien peu de choses. A partir de l'âge de sept ans, on envoyait les garçons à l'école pour y apprendre à lire et à écrire, à jouer de la cithare et à chanter, enfin à s'exercer dans la gymnastique[2]. Les ouvrages des poëtes, surtout d'Homère,

[1] V. notre Appendice, K. II.

[2] Ἐς γραμματιστοῦ, ἐς κιθαριστοῦ, ἐς παιδοτρίβου. — Ces divers enseignements n'étaient cependant point simultanés : on commençait par l'étude des lettres (γράμματα μανθάνειν); et on ne faisait apprendre par cœur et réciter des morceaux choisis des poëtes (ἀποστοματίζειν) que lorsque l'élève était déjà plus mûr. Des mains du γραμ-

base de toute la civilisation grecque, des chants religieux et des poésies lyriques qui semblaient devoir ennoblir les mœurs, une tenue modeste et décente, mais assurée et libre, voilà ce qu'il s'agissait dans ces écoles d'enseigner à la jeunesse, en même temps que les connaissances premières et les talents d'agréments. Cet enseignement cessait avant la fin de l'adolescence; pour la jeunesse plus avancée, il n'y avait plus d'autre moyen d'éducation que le commerce avec des hommes mûrs, les conversations sous les portiques et aux marchés, conversations qui remplissaient une si grande partie de la journée chez les Grecs; la participation à la vie publique, les concours organisés pour les fêtes, et qui mettaient tant d'œuvres de l'esprit à la connaissance de tout le monde; enfin, en ce qui concerne la vie physique, la fréquentation des gymnases, entretenus aux frais de l'État. Il en fut ainsi jusqu'à la guerre médique. Ni la philosophie ancienne, ni l'histoire n'étaient enseignées autrement; car personne ne cherchait sa première éducation auprès d'un Héraclite ou d'un Pythagore : celui qui s'attachait à un de ces maîtres le faisait pour la vie. Depuis la guerre des Perses, d'après une importante remarque d'Aristote, il se manifesta chez les Grecs une recrudescence singulière de curiosité in-

μαθηδιδάσκαλος les enfants passaient dans celles du κιθαρίστης (V. Platon, *Prótagoras*, p. 326), et ce n'est qu'après l'éducation musicale terminée qu'ils arrivaient chez le παιδοτρίβης, à partir de l'âge de seize ans environ. V. J. H. Krause, *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen*. Leipz , 1841, I, 262 et s. K. H.

tellectuelle[1]. Des matières nouvelles d'enseignement se produisirent et exercèrent une influence considérable sur l'esprit et le caractère de la nation. L'art de la parole, entretenu jusque-là par la vie seule et par les intérêts pratiques qu'elle met en jeu, fut élevé à la dignité d'un sujet d'instruction publique, et on y joignit toutes sortes de connaissances et d'idées qui semblaient utiles à cet art dont le but est de dominer les hommes par la persuasion. Tout cela réuni forme le phénomène de la sophistique, que nous examinerons avec plus de détail dans un des chapitres suivants, parce qu'il a agi plus puissamment que tout autre sur les mœurs et la civilisation grecques. Tout ce qui, dans le seul principe de la sophistique, devait irriter et provoquer les Athéniens de la trempe d'Aristophane, on le voit d'ici. Que pouvait-il voir dans cette rhétorique du jour qui visait à toutes sortes d'avantages matériels et que l'on transportait sur le terrain de la démocratie et de la justice populaire d'Athènes, que devait-il y voir, si ce n'est un moyen fort dangereux entre les mains de démagogues ambitieux et égoïstes? D'un coup d'œil il aperçut que les piliers mêmes des bonnes vieilles mœurs, sur lesquels reposait à ses yeux le salut d'Athènes, devaient forcément crouler, minés par le torrent de cette éloquence qui sait faire son profit de tout. C'est donc toute la race des orateurs savants, des libres penseurs raisonneurs qu'il attaque sans cesse, et à laquelle il a surtout affaire dans les *Nuées*[2].

[1] Aristote, *Politique*, VIII, 6.

[2] Cf. aussi F. Ranke, *de Nubibus Aristoph.*, Berlin, 1844. E. M.

Le vrai but de cette pièce, le poëte l'indique lui-même dans la parabase des *Guêpes*, qui parurent l'année suivante : Il a attaqué, dit-il, les monstres qui, pareils à des cauchemars, tourmentaient dans leur sommeil les pères et les aïeux, en accablant des gens inexpérimentés et inoffensifs par leurs procès et intrigues de toutes sortes[1]. On voit qu'il songe ici non aux maîtres de la rhétorique, mais aux jeunes gens qui se servent, pour le malheur de leurs concitoyens, de la facilité de parole qu'ils ont acquise dans les écoles de rhéteurs. C'est là-dessus aussi que repose tout le plan du drame, dans lequel un vieil Athénien, poursuivi par les créanciers, fait tous ses efforts pour apprendre les tours et les finesses de la science nouvelle. Et comme on le trouve déjà trop roide et trop rouillé pour cet exercice, il envoie à cette école son jeune fils, qui jusque-là s'est livré au genre de vie élégant d'un galant gentilhomme. La conséquence en est que le fils, initié dans la philosophie des libres penseurs, la tourne contre son propre père, en le frappant et en lui prouvant par-dessus le marché qu'il a le droit de le frapper. Or si Aristophane choisit, pour représenter cette école de la rhétorique à la mode, celle de Socrate, cela ne saurait s'expliquer que parce qu'il confondait Socrate avec les sophistes du genre de Gorgias et de Protagoras, et qu'il aimait mieux prendre pour plastron de ses saillies un concitoyen athénien que ses collègues étrangers, de passage seulement à Athènes. Qu'il y ait

[1] Cf. pour plus d'évidence les *Acharniens*, v. 713; *Oiseaux*, 1347; *Grenouilles*, 147.

là une méprise, personne ne saurait le nier. On a beau concéder que Socrate, dans sa jeunesse, pouvait bien n'être pas encore arrivé à la sûreté de méthode et à la justesse de pensée que nous admirons dans le maître de Xénophon et de Platon, que notamment il s'associait encore, à cette époque, plus qu'il ne le fit dans la suite, aux spéculations des Ioniens sur l'univers (τὰ μετέωρα), qu'il ne s'était pas encore complétement affranchi de tout mélange d'une rêverie que sa puissante dialectique allait absorber ou éliminer; mais il est impossible de supposer, et c'est là le point important, que Socrate ait jamais pu tenir une école de rhétorique où l'on ait enseigné, comme on le disait des sophistes, quels étaient les artifices au moyen desquels une cause mauvaise pouvait l'emporter sur la bonne[1]. Toutefois, en cela même Aristophane ne s'est pas rendu coupable d'une fausseté intentionnelle; on voit aussi, par d'autres passages de comédies postérieures[2] qu'il considérait réellement Socrate comme un rhéteur et chicaneur. Trompé par l'apparence, il doit avoir confondu la dialectique dont se servait Socrate pour trouver la vérité, avec la charge qui en était précisément le contre-pied, avec la sophistique ou l'art de produire l'apparence trompeuse de la vérité. Qu'il ne se

[1] Le ἥττων ou ἄδικος, et le κρείττων ou δίκαιος λόγος. Pour donner un objet à ces deux styles, Aristophane fait de ce dernier le représentant de la vieille éducation simple et chaste, du premier le champion de la jeunesse moderne, insolente et efféminée.

[2] V. *Grenouilles*, 1491, *Oiseaux*. 1555. Eupolis a mieux peint Socrate, du moins dans son aspect extérieur. Bergk., *de Rel. com. Atticæ*, p. 353.

soit pas enquis avec plus de soin de cette différence, on peut lui en faire un grave reproche; mais combien de fois n'arrive-t-il pas dans la vie que des hommes bien pensants et honnêtes prononcent en bloc, et tranchent sur des tendances et des idées qui leur sont étrangères ou antipathiques[1]!

La pièce des *Nuées* est pleine d'ingénieuses inventions, telles que le chœur lui-même, qui se compose de nuées évoquées par Socrate et qui représente très-heureusement la manière vaporeuse, vide et creuse de la nouvelle philosophie de la nature[2]. Une grande quantité de ces saillies populaires qui poursuivent en tout pays l'état de savant dont elles raillent les prétendues subtilités et minuties, sont accumulées ici sur l'école de Socrate et présentées souvent d'une façon très-comique. L'honnête Strepsiade, dont l'intelligence bourgeoise et le naïf bon sens sont complétement étourdis par l'étonnement que lui inspirent les finesses des philosophes d'école, jusqu'à ce qu'à la fin sa propre expérience le ramène à une manière plus saine de juger les choses, Strepsiade est une figure très-réussie et on ne peut plus amusante. Et pourtant, malgré toutes ces qualités, le poëte ne parvient pas à effacer complétement les traces des défauts

[1] V. notre appendice. K. II.

[2] Ce chœur perd vers la fin son caractère spécial et prêche lui-même le respect des dieux. Il a cela de commun avec le chœur des *Acharniens* et avec celui des *Guêpes*, qui à la fin agissent également plutôt dans le caractère général du chœur grec, identique en somme dans la tragédie et la comédie, que dans le rôle particulier qui leur est assigné.

que devaient entraîner dans sa pièce l'opinion erronée qui lui sert de base, et le point de vue faux auquel il se place pour juger Socrate. C'est là du moins l'impression de quiconque ne peut complétement s'abandonner à l'illusion dont Aristophane était la dupe.

L'année suivante (ol. 89e, 2. 422), Aristophane porta sur la scène les *Guêpes* qui se rattachent si bien aux *Nuées*, qu'il est difficile de ne pas voir que les deux pièces développent les deux côtés d'une même pensée. Les *Nuées*, surtout dans leur forme première, étaient dirigées contre les jeunes Athéniens, qui, par leurs intrigues et leurs discours captieux, tourmentaient mortellement en justice les braves bourgeois inoffensifs. Les *Guêpes*, au contraire, sont dirigées contre le grand nombre de vieux Athéniens qui passent leur temps à siéger au tribunal en qualité de jurés. Indemnisés de leurs affaires personnelles qu'ils négligeaient, par la solde de justice, introduite par Périclès, ils se vouaient tout entiers à la décision des procès qu'avaient multipliés à l'infini la juridiction sur les alliés et les factions dans l'intérieur de la ville : et ils avaient pris dans ces fonctions l'habitude de s'abandonner plus que de juste, et au grand détriment des accusés, à une disposition un peu morose et chagrine.

Deux personnages âgés sont opposés l'un à l'autre dans cette pièce, le vieux Philocléon, qui a abandonné la maison à son fils pour se consacrer entièrement à sa fonction de juge et qui estime grandement Cléon, sorte de patron des grands jurys, et le fils Bdélycléon, qui dé-

teste le démagogue et toute sa politique. Il est curieux de voir combien le cours de toute cette délibération entre ces deux personnages répond à celui des *Nuées*, et on ne saurait méconnaître l'intention d'Aristophane de donner un pendant à la première de ces pièces. L'ironie du sort qu'éprouve le vieux Strepsiade, en ce que le but de toutes ses ambitions, la satisfaction d'avoir un fils loquace et raffiné sophiste, tourne bientôt à son plus grand malheur, cette même ironie frappe dans les *Guêpes* le jeune Bdélycléon qui fait tout pour guérir son père de la manie des tribunaux, et qui l'en détourne réellement, tantôt en lui établissant à la maison un petit tribunal privé, tantôt en lui faisant goûter les charmes d'une vie élégante et luxueuse telle que l'aimait la jeunesse noble d'Athènes. Par malheur il se voit bientôt dans la nécessité de regretter amèrement cette métamorphose ; car le vieillard, mêlant bizarrement ses rudes manières d'un autre temps au luxe de l'époque nouvelle, pousse la licence au delà de toutes les limites que Bdélycléon voudrait le voir observer.

Les *Guêpes* sont incontestablement une des pièces les plus accomplies d'Aristophane. Nous avons déjà fait remarquer combien le masque du chœur est heureusement choisi (chap. XXVII). Le même esprit de l'invention la plus gaie se retrouve dans toute la pièce. Ce qu'il y a de plus amusant, c'est le procès des deux chiens que Bdélycléon organise pour faire plaisir à son père et où, tout en parodiant toute la procédure athénienne, on présente le procès spécial entre le démagogue Cléon et le

général Lachès dans une sorte de caricature comique qui devait certainement arracher un rire cordial au spectateur le plus grave[1].

Une cinquième pièce encore nous est conservée qui se rattache à cette série non interrompue jusqu'ici. Une didascalie nouvellement découverte établit d'une façon authentique que la *Paix* fut représentée aux grandes Dionysiaques de l'ol. 89, 3 (421). Cette pièce a donc été montée peu de temps avant la conclusion de la paix appelée de Nicias, qui mit un terme à la première partie de la guerre du Péloponnèse et qui devait, de l'aveu de tout le monde, finir à jamais cette guerre désastreuse des États grecs.

Le sujet de la *Paix* est au fond le même que celui des *Acharniens ;* seulement la paix, qui dans cette dernière pièce n'est que le vœu d'un individu, est ici l'objet des désirs de tout le monde. Dans les *Acharniens* le chœur était contraire à la paix ; dans la *Paix*, il se compose de paysans de l'Attique et de Grecs de toutes les contrées, regrettant tous vivement la paix. Il faut avouer cependant que les *Acharniens* sont bien supérieurs en intérêt dramatique à la *Paix*, qui manque sensiblement de l'unité et de la vigueur comique d'une action éner-

[1] Nous ne pouvons absolument pas souscrire au jugement d'A. G. de Schlegel, qui place cette pièce après toutes les autres d'Aristophane, et nous approuvons entièrement l'apologie chaleureuse de Th. Mitchell dans son édition des *Guêpes* (1835), dont la destination n'a malheureusement pas permis à l'éditeur de donner la pièce dans toutes ses proportions. (Sur A. G. de Schlegel et sur Racine, v. l'appendice. K. II.)

gique. Sans doute, rien ne devait être plus amusant que de voir Trygée monter au ciel sur un escarbot, Pégase d'un genre tout nouveau, et en ramener au milieu de toutes sortes de dangers et malgré toute la fureur du dieu de la guerre, la déesse de la paix ainsi que la Joie de l'automne et le Plaisir de la fête[1]; mais les actes suivants des sacrifices pour la paix et des préparatifs du mariage de Trygée avec la Joie de l'automne se divisent en une quantité de scènes isolées, sans véritable progrès dans l'action et sans essor remarquable de l'imagination comique. Puis Aristophane cherche trop visiblement à cacher ce qu'il y a d'un peu traînant dans ces scènes, par quelques-unes de ces saillies grossières qui ne manquaient jamais leur effet sur la plèbe d'Athènes. Il faut en convenir, d'ailleurs, le poëte, en parlant de ses adversaires, exprime souvent, à cet égard, de meilleurs principes que ceux qu'il applique dans ses propres pièces[2].

Ici la chaîne des pièces d'Aristophane, continuée, année par année, sans interruption, se rompt pour quelque temps : mais les *Oiseaux*, représentés en 414 (ol. 91, 2), dédommagent pleinement de cette perte. Si les *Acharniens* sont la fleur de jeunesse de la poésie aristophanesque, elle apparaît dans les *Oiseaux* avec

[1] C'est ainsi qu'il faut traduire Ὀπώρα et Θεωρία.

[2] Il faut observer encore que, d'après les grammairiens anciens, Eratosthènes et Cratès, il y avait deux *Paix* d'Aristophane. Il n'y a cependant aucune trace qui permette de supposer que notre pièce ne soit pas celle donnée en 421.

tout le luxe et la magnificence d'une imagination mûrie, avec une diction où l'essor majestueux de la fantaisie s'allie, d'une façon merveilleuse et admirable, à la plaisanterie la plus rude et à la gaieté la plus charmante.

Les *Oiseaux* datent d'une époque d'Athènes qui ne peut être comparée, par l'étendue et l'éclat de la puissance et de la souveraineté, qu'avec les temps de 456 (ol. 81ᵉ, 1) avant la destruction de ses armées en Égypte. Athènes venait, par la paix tres-favorable de Nicias, de fortifier sa domination sur la mer et les côtes de l'Asie Mineure et de la Thrace, d'ébranler le Péloponnèse jusque dans son propre sein par une politique habile, de porter ses revenus au plus haut point qu'ils aient jamais atteint; enfin à l'expédition de Sicile, entreprise sous des auspices si heureux, s'attachait l'espoir d'étendre encore l'empire maritime et colonial d'Athènes sur les parties occidentales de la Méditerranée. Grâce à Thucydide, nous connaissons la disposition des esprits à Athènes dans ce moment : le peuple se laissait éblouir par les brillants châteaux en Espagne de ses démagogues et devins : rien désormais ne semblait impossible à atteindre : tout le monde s'abandonnait à une véritable ivresse d'espérances exagérées. Alcibiade avec sa légèreté, son outrecuidance et cette union merveilleuse d'intelligence pénétrante et calculatrice et d'imagination hardie et illimitée, était le héros du temps. Même, lorsque le malheureux procès des Hermocopides l'eut fait disparaître d'au milieu des Athéniens, l'esprit qu'il avait fomenté et entretenu, vécut longtemps encore.

C'est à ce moment qu'Aristophane composa ses *Oiseaux*. Pour comprendre cette pièce dans ses rapports avec les événements du jour, sans cependant y mettre plus qu'il ne doit y avoir, il est indispensable de se faire une idée très-nette et très-claire de l'action de la pièce. Deux Athéniens, Pisthétère et Évelpide, celui qui aime à en faire accroire aux amis, et celui qui espère toujours, en ont assez de la vie agitée d'Athènes et de ses nombreux procès ; ils s'en vont donc parcourir le monde à la recherche de la huppe, vieux parent mythologique des Athéniens[1]. Ils la trouvent bientôt dans un désert rocailleux où, à l'appel de la huppe, s'assemble autour d'eux l'armée des oiseaux qui, pendant un moment, veut traiter en ennemis nationaux ces étrangers venus du genre humain, mais qui, sur les instances de la huppe, se décide pourtant à les écouter. C'est alors que Pisthétère développe ses idées grandioses sur l'antique empire des oiseaux et les nobles droits qu'ils ont perdus ; il leur propose de fonder une grande ville afin de reconquérir ces droits pour tous les oiseaux, allusion qui faisait songer à la mesure de la réunion des villages de la banlieue (συνοικισμός) que les hommes d'État athéniens avaient appliquée assez souvent, jusque dans le Péloponnèse, pour augmenter encore la puissance de la démocratie. Pendant que Pisthétère procède à toutes les cérémonies qui accompagnaient la fondation d'une ville

[1] La fable en faisait Térée, le roi de Thrace, celui-là même qui avait épousé la fille de Pandion, Procné, transformée en rossignol, comme il fut lui-même métamorphosé en huppe.

grecque, et qu'il chasse la foule empressée et importune de prêtres sacrificateurs, de poëtes d'hymnes, de prophètes, de géomètres, d'inspecteurs généraux, de marchands de lois, — scènes pleines d'ironie, qui visent la conduite des Athéniens dans les colonies et les villes alliées, — Évelpide surveille la construction de cette ville aérienne, de cette Néphélococcygia ou Nuées-coucouville, et bientôt arrive en toute hâte une estafette qui décrit de la manière la plus plaisante l'exécution de la grande construction par les diverses espèces d'oiseaux. Tout cela fait l'effet d'un mensonge, même sur Pisthétère[1], et le spectateur s'aperçoit aussitôt que Néphélococcygia est une pure fantaisie ; car la messagère des dieux, Iris, accourt sans que, sur son chemin du ciel à la terre, elle ait vu la moindre trace de cette forteresse[2]. La chose n'en trouve que plus d'écho parmi les hommes. Plus d'un chevalier d'industrie ne tarde d'arriver de la terre, pour prendre sa part des ailes promises, mais Pisthétère ne peut absolument pas se servir, pour sa ville, de ces nouveaux citoyens. Cependant, les hommes cessant de sacrifier aux dieux, parce qu'ils n'adorent plus que les oiseaux, les dieux eux-mêmes se voient forcés de participer à l'illusion universelle et d'être fous avec les fous. On convient

[1] V. 1167 :

Ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν.

[2] Sur la scène on ne voit rien de la nouvelle ville : le théâtre représente dans toute la pièce un paysage de rochers et de forêt, la demeure de l'épops ou surveillant au centre, demeure qui, à la fin de la pièce, sert en même temps de cuisine où l'on rôtit les oiseaux.

d'un traité par lequel Zeus cède le gouvernement à Pisthétère lui-même. Celui-ci sait s'emparer d'Héraclès, ambassadeur des dieux, par le parfum de quelques oiseaux qu'il a fait arrêter comme rebelles aristocrates et qu'il s'est fait rôtir. A la fin Pisthétère apparaît avec la Basiléia, sa fiancée, richement parée, brandissant la foudre de Zeus, dans un brillant cortége nuptial qu'accompagne tout l'essaim des oiseaux.

Dans cette courte esquisse nous avons supprimé avec intention toutes les parties explétives, quelque brillantes et amusantes qu'elles soient, afin de donner avant tout une idée juste de l'ensemble de la pièce. Souvent, précisément pour ce drame, les arbres ont empêché de voir la forêt; on y a cherché des significations de détails qui sont en contradiction avec le plan d'ensemble. Il est impossible qu'Athènes elle-même soit représentée dans Néphélococcygia, d'autant plus que cette ville est donnée comme une pure fantaisie. Les oiseaux restent dans toute la pièce de vrais oiseaux, et si Aristophane avait entendu dépeindre sous ce masque ses propres compatriotes, les qualités des Athéniens y seraient bien autrement accentuées[1]. Il n'est pas davantage admissible de voir dans les deux émigrés, Pisthétère et Évelpide, tels hommes

[1] On retrouve dans *Néphélococcygia* bien des institutions d'Athènes, l'acropole avec le culte d'Athéna Polias, les fêtes pélasgiques, etc.; mais cela ne prouve rien, si ce n'est que les Athéniens qui en font le plan, y appliquent les noms qui leur sont familiers, ainsi qu'on avait coutume de faire dans les colonies.

d'État historiques d'Athènes; des chefs au pouvoir à ce moment ne pourraient évidemment pas se montrer aussi hostiles à l'organisation de la justice, à la fabrication des lois, à la sycophantie que l'est Pisthétère. Ils n'en sont pas moins Athéniens, de l'aveu même du poëte, de véritables enfants d'Athènes, et il semble incontestable qu'Aristophane voulait donner de vrais types des Athéniens du temps dans ces deux personnages, dont l'un est un rusé faiseur de projets, tête inquiète et inventive, qui sait faire accroire les choses les plus insensées; l'autre, un honnête sot, bien crédule et qui, avec une gaieté naïve, adopte toutes les folies du premier[1]. Toute la pièce est donc bien une satire contre la légèreté et la crédulité athéniennes, contre cette construction de châteaux en Espagne, cette attente rêveuse d'une vie de Cocagne à laquelle se laissait aller le peuple attique tout entier; mais cette satire a un caractère si général, il y a si peu de colère et d'amertume, tant d'humeur fantastique, qu'aucune pièce ne saurait produire un effet plus agréable et plus inoffensif. Nous nous séparons donc complétement, dans ce jugement, de celui des juges du concours à Athènes qui couronnèrent les *Chevaliers* et qui ne donnèrent que le second prix aux *Oiseaux :* il semble qu'ils aient plus apprécié la verve de l'agression la plus personnelle et la plus

[1] Il faut observer qu'Évelpide ne reste sur la scène que jusqu'à ce que le plan de Néphélococcygia soit fait. Après cela le poëte n'en a plus que faire.

furieuse que la richesse créatrice de l'invention comique.

Nous possédons deux pièces d'Aristophane de l'année 411 (ol. 92e, 1), si toutefois les indications chronologiques que nous avons données jusqu'ici sont justes, la *Lysistrate* et les *Thesmophoriazuses*. Une didascalie conservée place *Lysistrate* dans cette année où, après l'issue malheureuse de l'expédition de Sicile, l'occupation de Décélie par les Spartiates, et leur traité de subsides avec les Perses, la guerre pesait lourdement sur les Athéniens. En même temps la constitution de l'État venait d'être ébranlée, mouvement qui devait conduire à l'oligarchie. Le collége des *probules*, composé d'un petit nombre d'hommes de grande naissance, exerçait sa haute surveillance sur toutes les affaires de l'État, et peu de mois après la représentation des *Thesmophoriazuses* commença le gouvernement des Quatre-Cents. Aristophane appartenant, dès l'origine, au parti de la paix qui se composait des propriétaires aisés de la campagne, ne vivait plus alors que dans l'espoir d'une paix prochaine, comme si la paix devait ramener à jamais l'ordre et la concorde entre les citoyens. Dans *Lysistrate* cet espoir ou plutôt ce désir se produit sous forme d'une farce qu'aucune autre n'égale en gaieté et en licence. Ce sont les femmes qui, en leur refusant les devoirs conjugaux, forcent finalement leurs maris à s'accorder les uns avec les autres. Cependant, au soin avec lequel le poëte évite la satire politique déterminée et personnelle, on s'aperçoit combien tout l'état de choses était alors incertain, et qu'Aristophane ne savait

guère de quel côté se jeter avec tout le poids d'un esprit de parti aussi fortement prononcé.

Aristophane évite la politique davantage encore dans la pièce à peu près contemporaine des *Thesmophoriazuses*[1], pour se lancer dans la critique littéraire qui, autrefois, ne lui avait servi que d'ornement explétif. Pour l'assaisonner, il a recours à une bonne dose de saillies et de lazzis indécents. Euripide passait à Athènes pour un ennemi des femmes, à tort en vérité, car, dans ses tragédies, le tempérament irritable et passionné de la femme donne aussi souvent l'impulsion des bonnes que des mauvaises actions. Quoi qu'il en soit, l'opinion publique l'avait déclaré *misogyne*; et la pièce repose

[1] La fixation de la date des *Thesmophoriazuses* en 411 (ol. 92e,1) repose en partie sur les allusions à l'*Andromède* d'Euripide (v. xxv), qui était de l'année précédente, et qui, d'après un passage des *Grenouilles* (scholies des *Grenouilles*, 53), doit être placée en 412 (ol. 91e, 4). Il est vrai que l'expression ὀγδόῳ ἔτει pourrait se rapporter aussi à 413, ce qui placerait les *Thesmophoriazuses* en 412; mais à cela s'oppose la mention très-expresse de la défaite de Charminos dans un combat naval (*Thesmoph.*, 804), qui, d'après Thucydide, eut lieu dans les premiers jours de 411 (Thucyd., VIII, 41). On ne saurait placer les *Thesmophoriazuses* plus tard, en 410, sans rejeter la scholie des *Grenouilles* v. 53, et quelques autres notices des scholies de Ravenne sur les *Thesmophoriazuses* qui concordent avec elle. Le passage v. 808 sur les conseillers destitués ne peut donc pas se rapporter au remplacement du conseil des Cinq-Cents par l'oligarchie des Quatre-Cents (Thucyd., VIII, 69), qui n'eut lieu qu'après les Dionysiaques de 411; il a trait évidemment à ce fait que les *bouleutes* de 412 (91e 4) durent céder une partie considérable de leurs fonctions au collége des *probules* (Thucyd., VIII, 1). (J. Richter, *Aristophanisches*, Berlin, 1845, p. 10 à 13, parle pour 410 (Ol. 92e, 2) E. M.)

sur la fiction que les femmes, à la fête des Thesmophories, où elles étaient tout à fait entre elles, méditent une vengeance contre Euripide et veulent en décider la mort, et qu'Euripide se fait représenter dans cette assemblée par quelqu'un que les femmes puissent prendre pour une des leurs. Agathon, le poëte doucereux et efféminé, auquel il songe tout d'abord, excellente occasion pour parodier la manière d'Agathon, n'ose s'y décider ; il ne sait que donner le costume pour en affubler en femme le vieux Mnésiloque, beau-frère et ami d'Euripide. Mnésiloque plaide fort bravement, en effet, la cause de son beau-frère, mais il est dénoncé, convaincu de sa virilité, et, sur la plainte des femmes, arrêté par un sergent de police scythe, jusqu'à ce qu'Euripide, après avoir vainement essayé d'enlever, en Ménélas et en Persée tragiques, cette nouvelle Hélène et Andromède, détourne, par des moyens plus matériels, le Scythe de la surveillance de Mnésiloque. Ce qu'il y a de plus comique dans cette pièce, c'est évidemment qu'Aristophane, tout en se donnant l'air de châtier Euripide pour ses calomnies contre les femmes, traite le beau sexe bien plus durement que ne l'a jamais fait Euripide.

La satire littéraire, qui paraît avoir presque exclusivement occupé Aristophane pendant les dernières et sombres années de la guerre du Péloponnèse, a trouvé sa forme la plus accomplie dans les *Grenouilles*, représentées en 405 (93, 3), un des premiers chefs-d'œuvre que la muse de la comédie ait jamais inspirés à un de ses

favoris. Déjà l'invention qui en forme la base est sublime et grandiose ; quelle joie ne dut pas éprouver le poëte d'orner une idée aussi heureuse de toute l'abondance des inventions comiques qui affluaient spontanément dans son esprit ! Dionysos, le dieu de la scène dramatique, traité ici absolument en jeune fat athénien qui se donne pour un connaisseur en tragédie, est malheureux de ce qu'après la mort d'Euripide et de Sophocle il y ait un si grand vide sur la scène tragique, et il se décide à faire le voyage des Enfers pour en ramener un tragique, Euripide de préférence[1]. Il se fait transporter par Charon sur l'étang qui entoure les Enfers, est contraint de ramer lui-même au son du joyeux coassement des grenouilles du marais[2], et arrive, après toutes sortes de dangers, jusqu'à l'endroit où le chœur des initiés bienheureux (c'est-à-dire de ceux qui savent jouir comme il faut de la liberté et de la gaieté de la comédie) chante ses vers et exécute ses danses. Toutefois avant d'y être admis, il a encore bien des aventures amusantes à essuyer, à la porte de Pluton, en compagnie

[1] Il éprouve surtout un violent désir de revoir l'*Andromède* d'Euripide, qui plut aussi particulièrement aux Abdéritains. Lucien, *Quom. conscr. sit hist*, 1. (Sur la signification de ce Dionysos, cf. G. Stallbaum : *de persona Bacchi in Ranis Aristoph.* Lips., 1839. E. M.)

[2] Le rôle des *Grenouilles* est bien chanté par le chœur, mais elles restent invisibles, ce que l'on appelle un *parachorégème*. Les choreutes étaient rangés sans doute dans le *hyposcénium* (sous la scène) et au niveau de ceux qui se trouvaient dans la barque, c'est-à-dire à l'orchestre. (V. notre note de l'appendice sur l'organisation du théâtre ancien. K. H.)

de son valet Xanthias. Or, il se trouve que par hasard une dispute vient d'éclater aux Enfers entre Eschyle, qui a occupé jusque-là le trône tragique, et Euripide nouvellement arrivé qui le réclame pour lui. Dionysos profite de cette circonstance pour mettre à exécution son plan : il ramènera sur terre le vainqueur du combat. Cette lutte est un curieux mélange de sérieux et de plaisanterie; elle s'étend sur toutes les parties de l'art tragique, sur les sujets et l'effet moral, l'exécution et le caractère du style, les prologues, les chants du chœur, les monodies, et touche très-souvent, tout en restant comique, le point essentiel. Toutefois le poëte prend la liberté d'établir, par des images hardies, plutôt que par des démonstrations, la manière de voir à laquelle il s'est arrêté personnellement et d'après laquelle Eschyle puise au fond de son cœur ses pensées énergiques, pleines de véritable sens moral, tandis qu'Euripide ébranle toutes les assises du salut national, la foi et les principes de morale, par son raisonnement subtil et artificiel. C'est ainsi qu'à la fin les deux tragiques s'approchent d'une balance pour y jeter leurs vers, et que les pesantes et vigoureuses paroles d'Eschyle font sauter en l'air les pensées pointues et raffinées d'Euripide. Et sans doute, Aristophane a raison au fond de juger ainsi les choses ; ce sentiment spontané, cette conscience naturelle du bien et du juste qui vivaient dans Eschyle sont évidemment bien plus favorables à une vertueuse énergie des citoyens et à la moralité publique, que le raisonnement d'Euripide qui appelle toutes choses devant sa barre

et les rend ainsi, dès l'abord, comme douteuses et comme subordonnées à l'issue problématique d'un procès. Aristophane n'en a pas moins tort de faire à Euripide un reproche personnel d'une tendance générale qui s'était emparée irrésistiblement de l'esprit de toute l'époque. Il aurait fallu que la comédie possédât le pouvoir d'arrêter la roue du temps, et de faire remonter le courant du mouvement intellectuel, si elle avait prétendu ramener le public athénien à cette disposition d'esprit où Eschyle l'avait pleinement satisfait.

Une chose remarquable, ce sont les allusions qui, dans différents passages de cette comédie, apparaissent à côté du sujet littéraire. Aristophane n'a pas cessé de maintenir sa position vis-à-vis des démocrates passionnés; il attaque Cléophon, démagogue alors puissant; dans la parabase il recommande au peuple fort intelligiblement, bien que d'une manière voilée, de faire la paix et de se réconcilier avec les démagogues bannis qui avaient gouverné Athènes au temps des Quatre-Cents[1]; mais il reconnaît que le peuple n'est plus en état de se sauver de la ruine imminente par ses propres forces et sa propre sagesse; il lui recommande de s'accommoder du puissant génie d'Alcibiade, qui n'était certes pas un vieil Athénien selon l'idéal d'Aristophane, dans ce conseil curieux qu'il met dans la bouche d'Eschyle: « Ne laisse jamais dans l'État grandir le jeune lion; mais si tu l'as élevé, soumets-toi à sa ma-

[1] Cf. Meier. *de Aristoph. Ranis comment. tertia*, Halæ, 1852. P. XV. E. M.

nière, » conseil, il est vrai, qui aurait été bien mieux encore à sa place dix ans auparavant.

Aristophane est le seul des grands poëtes athéniens qui survécût à la guerre du Péloponnèse pendant laquelle étaient successivement morts, Sophocle et Euripide, Cratinos et Eupolis. Nous le voyons encore en activité poétique pendant toute une série d'années après la guerre du Péloponnèse ; mais on dirait que c'est un étranger, un homme d'un autre temps. Ses *Ecclésiazuses* sont, selon toute probabilité, de 392 (ol. 96, 4). C'est une folle bouffonnerie au fond de laquelle il y a cependant encore ce même crédo politique qu'Aristophane professait maintenant depuis plus de trente ans. La démocratie était rétablie alors avec tous ses mauvais côtés, l'argent de l'État était de nouveau prodigué pour des intérêts privés ; le démagogue Agyrrhios entretenait le petit peuple d'une haute solde pour le déterminer à participer aux assemblées ; la bourgeoisie suivait sans grande confiance aujourd'hui tel chef, demain tel autre : dans cet état de choses, les femmes, dans l'œuvre d'Aristophane, décident de se charger des finances de l'État et du gouvernement entier. Elles arrivent en effet à leur but dans l'ecclesia où elles se trouvent déguisées en hommes ; elles y réussissent, surtout parce que c'est la seule chose que l'on n'ait pas essayée encore[1], et qu'on s'a-

[1] *Ecclesiazuses*, v. 456.

Ἐδόκει γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει
Οὔπω γεγενῆσθαι,

p. 15.

bandonne au bon espoir que, d'après un vieil oracle, tout ce que décideraient les Athéniens, fût-ce la chose la plus folle, devait tourner à leur avantage. Les femmes organisent alors une excellente utopie où biens et femmes sont en commun, où l'on a surtout un soin particulier des personnes laides des deux sexes, idée poursuivie ensuite avec la gaicté la plus libre dans toutes ses conséquences les plus amusantes.

Dans cette union d'une pensée fondamentale sérieuse avec les créations les plus hardies d'une folle imagination, les *Ecclésiazuses* ne le cèdent pas aux pièces de l'époque la plus florissante de la comédie attique; mais l'arrangement technique trahit visiblement l'influence de la situation étroite et gênée de l'État[1]. Le chœur est évidemment organisé avec parcimonie; son masque était facile à faire puisqu'il ne représentait que des femmes attiques qui entrent d'abord avec des barbes et des manteaux d'hommes; il n'avait besoin que de peu d'étude, car il n'a presque rien à chanter. Toute la parabase est supprimée, ou plutôt remplacée par une petite harangue dans laquelle le chœur, avant de quitter la scène, engage les juges à juger avec équité et impartialité.

Ces déviations extérieures du plan primitif de l'ancienne comédie se retrouvent, unies à beaucoup de changements internes dans le *Plutos*, et forment la transi-

[1] Les chorégies n'étaient point supprimées, mais on cherchait à les faire de moins en moins coûteuses. Cf. Böckh, *Économie politique des Athéniens*, l. III, § 22.

tion visible à ce qu'on est convenu d'appeler la comédie moyenne. Le *Plutos* qui nous est conservé, n'est pas celui que le poëte avait mis en scène en 408 (92, 4), mais bien celui qu'il donna vingt ans plus tard (388, ol. 97, 4), la dernière pièce que le vieux poëte ait fait jouer lui-même; car deux drames qu'il composa encore après le *Plutos*, le *Cocalos* et l'*Éolosicon*, il les fit donner par son fils Araros. Dans le *Plutos* que nous possédons, Aristophane s'écarte décidément des grands intérêts de l'État; sa satire dans cette pièce est, ou généralement humaine, dirigée contre les imperfections et les travers qui se trouvent partout dans la vie des hommes, ou elle est tout à fait personnelle, et choisit au hasard, au milieu de la foule, des individus quelconques pour donner plus de sel aux plaisanteries. L'invention qui en forme le fond peut servir pour tous les temps : le dieu de la richesse, aveugle qu'il est, tombe entre les mains des plus mauvaises gens et, par cela même, tombe très-bas; un bon et honnête bourgeois, Chrémyle, a soin de le guérir de sa cécité et rend par là bien des braves gens heureux, plonge bien des coquins dans la misère. Du caractère universel de cette fable, il s'ensuit aussi que les personnes ont le type général de leur état et de leur métier. C'est par là, autant que par le ton plus modeste, moins choquant, mais bien moins original aussi du langage, que la pièce s'approche de la nature de la comédie moyenne. Cette transformation n'est cependant pas partout également sensible; on ne peut donc pas dire que le genre nouveau s'y trouve déjà complétement

achevé et dans sa forme définitive : par moments on se sent encore comme effleuré du souffle de la comédie ancienne et on ne peut se défendre de la triste conviction que le grand génie comique, survivant à l'apogée de son art, était devenu lui-même incertain et inégal dans cet art.

CHAPITRE XXIX

LES RIVAUX D'ARISTOPHANE ET LA COMÉDIE MOYENNE ET NOUVELLE

De Cratinos et Eupolis, de Phérécrate et Hermippe, de Téléclide et Platon et de plusieurs de leurs compétiteurs pour le prix de la comédie nous possédons un grand nombre de titres de pièces et de citations de courts passages : véritable trésor pour l'investigateur infatigable des détails de la vie publique et privée d'Athènes, mais de peu de ressources pour un travail comme le nôtre qui a toujours en vue l'ensemble des œuvres et le caractère distinctif des poëtes.

Quant à Cratinos, les allusions brèves, mais substantielles d'Aristophane nous en apprennent plus que les fragments si morcelés de ses ouvrages. C'était évidemment une nature, toute créée pour la danse ivre et joyeuse du comos bacchique. La note fondamentale de

la comédie se faisait entendre dans son œuvre avec toute sa vigueur et toute sa puissance, exactement comme la note dominante de la tragédie se retrouve avec le plus de pureté dans Eschyle. Il s'abandonnait à ce jeu fantastique et capricieux avec toute la force de son génie; les étincelles petillantes de ses saillies sortaient d'une âme embrasée de l'antique grandeur athénienne. Les attaques personnelles étaient dégagées de tout égard et de tout respect. Comparé à Cratinos, Aristophane semblait d'une culture plus exquise, plus habile et plus prompt à manier la repartie, et non sans une nuance marquée de cette civilisation sophistique d'Euripide, qu'il combattait si systématiquement. « Qui es-tu, disait Cratinos quelque part, auteur alambiqué, fendeur de cheveux, chasseur de sentences, petit Euripidaristophane? [1] »

Les poëmes de Cratinos montrent souvent, par les noms seuls de ses chœurs, quelle variété d'inventions hardies en formait la base. Il ne composait pas seulement un chœur de toute une foule d'Archiloques ou de Cléobulines, autrement dit de calomniateurs et de femmes éprises d'énigmes : il introduisit aussi, comme chœur, des Ulysse et des Chiron en nombre, des Panoptès, c'est-à-dire des êtres ayant, comme l'Argos-Panoptès de la mythologie, deux têtes et des yeux innombrables[2],

[1] Τίς δε σύ; (κόμψος τις ἔροιτο θεατής),
Ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.
Nous avons cité plus haut (chap. xxv) la réponse d'Aristophane.

[2] Κρανία δισσὰ φορεῖν, ὀφθαλμοὶ δ' οὐκ ἀριθμητοί.

avec un grand soin et qui aime à leur donner toute leur portée[1], appelle Cratinos le *hardi* à côté d'Eupolis, le *colère*. Évidemment, une violente indignation contre les vices qui envahissaient la société athénienne et une amertume particulière dans la satire, formaient le trait principal dans le caractère d'Eupolis dont on vante aussi l'abondance dans l'invention[2]. Il s'attribuait lui-même une grande part dans les *Chevaliers* d'Aristophane, celle des comédies du maître où domine le plus la satire personnelle. Aristophane, de son côté, prétendait qu'Eupolis dans son *Maricas*, avait imité les *Chevaliers* en les gâtant par de méchantes additions[3]. Tout ce que nous savons de ce *Maricas*, joué dans l'ol. 89e, 3 (421), c'est que ce nom d'esclave désignait le démagogue Hyperbolos, successeur de Cléon dans la faveur populaire, et représenté ici, à l'instar de Cléon, comme un homme sans éducation libérale et d'une moralité plus que douteuse. C'était surtout le bon Nicias qui formait dans cette pièce le point de mire des intrigues d'Hyperbolos. Cependant, celui des drames d'Eupolis qui renfermait le plus de fiel était très-certainement celui des *Bapté*, souvent cité dans l'antiquité, mais toujours de manière à ne pas permettre de se faire une idée bien nette de cette pièce singulière. Ce qu'il y a de plus probable, c'est que

[1] Perse, I, 124. La *Vita Aristophanis* confirme ce jugement.

[2] Φαντασία, εὐφάντατος. Le même grammairien vante aussi l'essor (ὑψηλός) et la grâce (ἐπίχαρις) d'Eupolis. Il insiste peut-être un peu trop sur celle-ci.

[3] Aristophane, *Nuées*, 553.

cette comédie d'Eupolis était dirigée contre la société (*hétairia*) d'Alcibiade, surtout contre ce mélange singulier d'impiété fanfaronne, de mépris outrecuidant pour les mœurs traditionnelles, de frivolité dédaigneuse pour les religions nationales, et d'engouement pour les cultes mystiques et bizarres de l'Orient. Dans cette pièce, Alcibiade et ses camarades étaient représentés sous le nom de Bapté — nom qui semble provenir de l'usage mystique du baptême — comme adorateurs d'une divinité barbare, la Cotys ou Cotytto de Thrace, dont le culte frénétique, célébré au son d'une musique étourdissante, leur servait pour cacher des excès de toute sorte : peintures qui, s'il faut en juger par l'imitation de Juvénal[1], doivent avoir été on ne peut plus énergiques et frappantes.

Eupolis avait composé deux pièces qui étaient évidemment en rapport l'une avec l'autre. Elles représentaient l'état d'Athènes, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur. Dans l'un de ces drames, les *Dèmes*, les villages de l'Attique, qui composaient le peuple entier (δῆμοι), formaient le chœur comme autant de personnes. Dans cette pièce, Myronidès, général et homme d'État considérable et estimé du temps de Périclès, mais qui avait survécu à celui-ci, ainsi qu'aux autres grands contemporains, et qui maintenant, arrivé à un âge avancé, se

[1] Juvénal. II, 91. Cf. Buttmann, *Mythologus*, vol. II, p. 159-167; Meineke, *Quæst. scen. spec.*, I, p. 44; Lobeck, *Aglaophamus*, vol. II, p. 1008; Lucas, *Eup. et Crat.*, p. 84; Fritzsche, *Quæst Aristoph.*, I, p. 201.

sentait isolé dans une génération dégénérée, Myronidès descend aux Enfers, avec l'intention d'y chercher un de ses vieux chefs, et il en ramène en effet Solon, Miltiade, Aristide et Périclès [1]. Des portraits de ces hommes où le respect de leur grandeur n'arrêtait point les saillies joyeuses de la verve comique, des peintures vivantes de l'état d'Athènes, orpheline de ses grands politiques et généraux, se trouvaient ainsi motivés, amenés de la façon la plus gracieuse et la plus naturelle. S'il faut en juger d'après quelques fragments, les héros antiques se plaisaient peu sur la terre, et le chœur dut les prier instamment de ne pas abandonner l'État et les armées d'Athènes à des jeunes gens efféminés et voluptueux. Le pièce se terminait par une scène où le chœur vantait comme des dieux les ombres des Enfers, et leur consacrait les sceptres de bois d'olivier, entourés de laine (εἰρεσιῶναι), qui lui avaient servi dans le culte de ces divinités et dont il avait appuyé ses prières selon le rite sacré. Les *Poleis* d'Eupolis avaient pour chœur les villes alliées ou plutôt tributaires d'Athènes : l'île de Chios qui était toujours restée fidèle à Athènes et à cause de cela même avait été mieux traitée, s'y distinguait

[1] Ce qui prouve clairement que Myronidès cherche Périclès, c'est la comparaison du *Périclès* de Plutarque, ch. XXIV, avec les passages d'Aristide, de Platonios et autres. (Raspe, *De Eupolidis* Δήμοις *ac* Πόλεσιν. Lips., 1832). Périclès demande à Myronidès pourquoi donc il le cherche, et s'il n'y a point de gens de mérite à Athènes, si son fils, que lui avait donné Aspasie, n'est pas un grand homme d'État, etc. On voit bien par là que c'est Myronidès qui l'a cherché.

d'une manière avantageuse : Cyzique, dans la Propontide, fermait le cortège. Il est impossible de rien affirmer de plus sur cette comédie.

Parmi les autres comiques de ce temps Cratès est celui dont il est le plus facile de saisir les traits avec une certaine netteté, précisément parce qu'il avait plus d'originalité, plus de qualités anormales que les autres. Cratès avait été acteur dans les pièces de Cratinos avant de devenir auteur comique lui-même : il ne fut cependant rien moins qu'imitateur de Cratinos. Tout au contraire, il abandonna complétement le terrain que Cratinos et les autres comiques avaient toujours choisi pour leur arène : il renonça à la satire politique. Peut-être n'eut-il pas le courage, dans sa position un peu dépendante, de s'attaquer, du haut de la scène, aux puissants démagogues ; peut-être aussi songea-t-il que les plus beaux lauriers en ce genre lui étaient déjà enlevés. Sa force consistait exclusivement dans l'art avec lequel il composait et compliquait ses pièces[1] : elles excitaient l'intérêt par les incidents de l'intrigue qui en formait le sujet. C'est ce qui a fait dire à Aristophane[2], qu'il avait régalé les Athéniens à peu de frais, en leur donnant à goûter les plus ingénieuses inventions sans prendre la

[1] Aristote, *Poétique*, c. v ; Τῶν δὲ Ἀθήνησι Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν, c'est-à-dire : parmi les comiques athéniens, Cratès fut le premier qui, renonçant à la satire personnelle, fit des récits ou des fictions d'un caractère général.

[2] *Chevaliers*, 535. Cf. Meineke, *Hist. crit. com. Græc.*, p. 60.

peine de les assaisonner. Les pièces de Cratès étaient des tableaux de mœurs : le premier par exemple il mit sur la scène l'ivrogne, de même que Phérécrate, celui des comiques athéniens qui se rapproche le plus de Cratès, peignait à traits gigantesques le gourmand[1].

Aristote place Cratès dans la même catégorie que le comique sicilien, Épicharme ; et il est probable qu'il eut en effet plus d'affinité avec lui que les autres poëtes de la comédie attique[2]. Peut-être est-ce le moment de parler de ce poëte célèbre : car l'histoire du développement du drame attique aurait été entravée, si nous avions étudié plutôt la comédie de Sicile. La comédie de Sicile se rattache également, nous l'avons vu plus haut (chap. XXVII), aux vieilles farces de Mégare ; mais elle a suivi une direction différente de celle prise par la comédie attique. Les farces mégariennes n'avaient certainement pas le caractère politique que celle-ci affecta de si bonne heure ; elles cultivaient par contre un genre de comique qui est étranger au drame aristophanesque, l'imitation ridicule (la charge) de certains états et métiers de la société. On ne pouvait observer avec vivacité et humeur la tenue et les manières extérieures qui semblent appartenir à certaines fonctions et à certaines occupations, sans y découvrir bientôt quelque chose de caractéristique, souvent quelque chose d'exclusif, de borné, d'étranger à l'éducation libérale, de la maladresse dans les occupations qui ne touchent pas au métier, et

[1] Anonym., *de Comœdia*, p. XXIX.
[2] Bergk., *de rel. com. Att.*, p. 285.

ces observations ouvraient ainsi un vaste champ à la raillerie et à la saillie. C'est ainsi que Méson, ancien comédien et poëte de Mégare[1], introduisit le rôle du cuisinier ou du marmiton qui se maintint sur la scène, si bien qu'on continua à Athènes d'appeler ces personnages des Mésons, leurs saillies des mésoniennes[2]. Il entrait dans ces scènes un fort élément d'imitation extérieure et de comique de gestes, chose que les Doriens en général paraissent avoir plus affectionnée que les Athéniens. Le jeu des Dikélictes spartiates consistait uniquement à imiter certains caractères de la vie commune, le médecin étranger par exemple, dans des figures de danse, au moyen d'une gesticulation animée et du discours simple de tous les jours. Il est d'autant plus vraisemblable que ce genre de comique ait passé en Sicile par l'intermédiaire des colonies doriennes, que nous trouvons de préférence aux frontières occidentales du monde hellénique cette comédie aux caractères stéréotypes, revêtus de masques convenus. Le jeu osque des Atellanes, que les Romains avaient également reçu de Campanie, avait pour caractère distinctif ces masques stéréotypes; et si long que paraisse le chemin des Doriens du Péloponnèse aux Osques d'Atella, les noms

[1] Il vécut incontestablement à l'époque où existait, à côté de la comédie attique, une comédie mégarienne qu'Ecphantide (antérieur à Cratinos) et autres poëtes de l'ancienne comédie représentent comme une farce grossière. Le Mégarien Tolynos appartient à la même époque.

[2] Le grammairien Aristophane de Byzance, dans Athénée, XIV, p. 659, et Festus au mot Mæson.

mêmes de ces masques à caractère fournissent des preuves évidentes d'une influence grecque[1].

En Sicile la comédie apparaît d'abord à Sélinonte, colonie de Mégare. Aristoxène qui composa des comédies en dialecte dorien, y vécut avant Épicharme ; aucun témoignage authentique ne dit exactement à quel moment. On ne sait que peu de choses sur son compte : fait remarquable cependant, dans le peu de fragments que nous en possédons, il y a un vers qui forme le début d'un longue invective contre les devins[2] : il est évident que lui aussi s'en prenait aux folies et aux ridicules propres à certaines classes et à certains métiers.

La période florissante de la comédie sicilienne fut celle où Phormis, Épicharme et son fils ou élève Dinolochos composaient pour le théâtre. On sait que Phormis était ami de Gélon et précepteur de ses enfants ; Épicharme, selon des renseignements dignes de créance, était originaire de l'île de Cos et était arrivé en Sicile en même temps que Cadmos, tyran de Cos, qui abdiqua le gouvernement de son île vers la 73me ol. (488), pour aller s'établir en Sicile. Épicharme demeura pendant un court espace de temps à Mégare de Sicile où il commença probablement sa carrière de poëte comique.

[1] Parmi les masques stéréotypes des *Atellanes*, on trouve le *Pappus*, dont le nom est évidemment le πάππος grec et rappelle surtout le Πάπποσειλήνος, le vieux chef des Satyres dans le drame satyrique ; le *Maccus* dont le mot grec μακκοᾶν explique le sens, le *Simus* (plus tard du moins, Suétone, *Galba*, 13), nom donné surtout aux Satyres à cause de leur nez camard.

[2] Héphestion, *Encheir.*, p. 45.

Quand, dans l'ol. 74me, 1 ou 2 (484 ou 483), Mégare fut conquise par Gélon et que la population en fut transportée à Syracuse, Épicharme y alla également : la maturité de sa vie et de son art coïncide donc avec le règne de Hiéron (ol. 75me, 3 à 78me 2; 478-467). Ces dates seules permettent de conclure que le caractère de la comédie d'Épicharme ne put pas être politique : la sûreté et l'autorité du tyran ne s'accommodaient guère de la liberté du théâtre. Nous n'entendons pas contester par là que les grands événements contemporains, les destinées du pays, n'aient été touchés, peut-être même peints en détail, dans les pièces d'Épicharme : de quelques-unes d'entre elles nous pouvons même prouver avec certitude ces rapports avec l'histoire contemporaine. Cependant la comédie d'Épicharme ne prenait point, comme celle d'Aristophane, parti dans les luttes des factions et des tendances politiques, elle n'essayait point de présenter tel état politique de Syracuse comme heureux, tel autre comme mauvais et dangereux. La muse d'Épicharme avait une tendance humaine et générale : elle riait et se moquait de folies et de travers qui se retrouvent partout à certains degrés de la vie sociale des hommes. Il avait un élément important de cette imitation animée de certaines classes de la société ordinaire dont il a été question plus haut. Une grande partie de ses pièces paraissent avoir été des comédies à caractères, le *Paysan* par exemple ('Αγρωστῖνος) et les *Ambassadeurs de fête* (Θεᾶροι) : on rapporte d'une façon certaine qu'Épicharme mit le premier en scène le

parasite et l'ivrogne, que Cratès remania pour le théâtre attique. Épicharme se servit aussi le premier de ce nom de parasite[1] qui dans la suite retentit tant de fois dans les pièces grecques et romaines; et bien des traits vigoureux et gais avec lesquels Plaute a l'habitude de dessiner ce genre de personnages, pourraient bien par leur première ébauche remonter jusqu'à Épicharme[2]. Le poëte syracusain montra sans doute dans sa manière de concevoir ces personnages beaucoup de ce talent, propre à la race dorienne plus qu'à toute autre tribu grecque, de résumer une observation exacte et pénétrante des hommes dans quelques traits frappants et quelques expressions énergiques, qui faisaient qu'on croyait pénétrer l'homme tout entier, dès qu'on l'avait entendu prononcer trois mots. Toutefois, par une originalité singulière, à ce don s'alliait chez Épicharme une certaine tendance philosophique. Épicharme était un homme grave, d'une éducation variée et profonde : il appartenait par sa famille à l'école des médecins de Cos qui dérivaient leur art d'Esculape : il avait été initié par Arcésas, disciple de Pythagore, à l'étrange système de ce philosophe, et ses comédies étaient remplies de discus-

[1] Dans le drame attique d'Eupolis les parasites du riche Callias parurent comme κόλακες : mais le seul fait qu'ils composaient le chœur empêchait qu'ils pussent former le vrai sujet de la satire comique. Ce ne fut qu'Alexis, de la comédie moyenne, qui porta sur la scène le parasite, sous ce nom même.

[2] Le nom du parasite, dans le *Stichus* de Plaute, Miccotrogus, n'est pas attique, mais dorien, et remonte, par conséquent, très-probablement à Épicharme.

sions philosophiques[1], non-seulement comme on pourrait s'y attendre tout d'abord, sur des idées et des principes de morale, mais encore sur des questions de nature métaphysique, sur Dieu et l'univers, le corps et l'âme : et on ne comprend guère comment Épicharme a pu fondre ces discours spéculatifs dans le contexte de sa comédie. Ce qui est certain, c'est qu'il trouva moyen de rattacher la peinture des folies et des ridicules de son monde aux plus hautes spéculations ou divinations sur la nature des choses ; cela permet de conclure à la différence absolue de sa manière et de la comédie attique.

Il est facile de mettre en harmonie avec cette tendance générale, humaine et philosophique, la forme légendaire qu'avait une grande partie des comédies d'Épicharme[2]. Les qualités et les traits des personnages mythiques ont ce je ne sais quoi de général, de normal,

[1] Epicharme lui-même dit, dans quelques beaux vers (Diogène Laërce, III, 1, § 17) qu'un jour un de ses successeurs vaincrait tous les autres penseurs avec ses discours dans un autre costume et sans mesure métrique. Il est très-probable que l'anthologie philosophique que l'on avait sous le nom d'Epicharme, et qu'Ennius imita dans son *Epicharme* (en tétramètres trochaïques), était précisément un extrait de la comédie d'Epicharme, comme la gnomologie que nous possédons de Théognis est un extrait de ses élégies. (Cf. sur tout cela Bernays, dans le *Rh. Mus.*, VIII, p. 280, 1853, et M. Artaud dans son ouvrage posthume sur la comédie. K. H.)

[2] Des trente-cinq titres de comédies d'Épicharme qui nous sont conservés, dix-sept sont pris de personnages mythologiques. Grysar, *de Doriensium comœdia*, p. 274. Cf. *Epicharmi fragmenta coll.* H. Polman Kruseman. Harlemi, 1834.

d'indépendant des petits accidents, qui permet le mieux de montrer les causes intimes et les conséquences extérieures, les symptômes et les critères des dispositions bonnes ou mauvaises de l'âme. Si nous possédions encore la comédie dorienne et ce qui s'y rattache dans l'ancienne comédie attique et surtout dans la moyenne, nous verrions distinctement et dans des peintures animées, ce que nous ne pouvons maintenant que deviner d'après des titres et de courts fragments, à savoir que la mythologie ainsi traitée était aussi féconde pour la poésie comique que pour le monde idéal de la tragédie. Évidemment, pour en faire un sujet de comédie, il fallait faire descendre dans une sphère inférieure le monde des dieux et des héros : l'anthropomorphisme devait, pour ainsi dire, faire le dernier pas en envisageant la vie des dieux exactement comme l'existence bourgeoise et domestique de l'homme du commun et en y faisant ressortir les penchants et les instincts les plus vulgaires. C'est ainsi que la voracité insatiable d'Héraclès était un sujet qu'Épicharme ne se lassait pas de peindre de main de maître[1]. Dans une autre de ses pièces c'était un repas de noces chez les dieux qui était décrit comme le sublime du luxe le plus exquis[2]; un troisième drame, *Héphestos* ou les *Buveurs*[3], représentait la querelle du dieu du feu avec sa mère Héra, absolument comme une querelle de famille, terminée aussi gaiement que pos-

[1] Dans le *Busiris*.
[2] Dans la *Noce d'Hébé*.
[3] Ἥφαιστος ἢ κωμασταί.

sible par une invitation adressée par Bacchus au fils emporté qui, dans sa colère, a quitté l'Olympe et que l'on y ramène en cortége triomphal et bruyant, après l'avoir bien enivré dans un grand banquet. Ce sont encore les scènes analogues des pièces d'Aristophane qui donnent probablement la meilleure idée et la plus vivante du ton général de cette comédie mythologique. Prométhée, le mécontent et l'intrigant de l'Olympe qui indique les moyens pour enlever le gouvernement aux dieux, l'ambassade des trois dieux où l'odeur du rôti fait oublier à Héraclès l'intérêt des dieux, de sorte que la voix du plus mauvais des trois donne la majorité, montrent clairement comment le monde divin pouvait fournir des tableaux très-frappants de situations et de relations tout à fait humaines. En tous les cas on y voit par où la mythologie comique se distingue de la mythologie du drame satyrique ; dans ce dernier les dieux et les héros appartiennent à un genre d'êtres dont la vie a quelque chose de sensuel, d'agreste et de grossier ; dans la comédie, ils entrent dans une vie sociale entachée de tous les défauts et de tous les maux qui sont inhérents à la société humaine[1].

La comédie sicilienne était savamment cultivée une génération avant la comédie attique ; et, cependant, la transition à ce qu'on appelle la comédie attique moyenne se trouve plus naturellement dans Épicharme, que dans

[1] V. sur tout cela M. Ed. du Méril, *Histoire de la comédie*, p. 260 à 285, où l'on trouvera le dernier mot sur la comédie d'Épicharme. K. H.

Aristophane qui se montre fort dissemblable à lui-même dans celle de ses pièces qui se rapproche de ce genre. La comédie moyenne florissait à une époque où la démocratie athénienne avait encore la liberté illimitée de ses mouvements ; mais on dirait que le peuple n'avait plus assez de sentiment de lui-même, assez d'assurance et de confiance dans toute son activité pour se moquer sur la scène de lui-même, de ses chefs, et des principes politiques en vigueur, tout en persévérant sans hésiter à appliquer ces principes dans la vie pratique. L'issue malheureuse de la guerre du Péloponnèse avait brisé cette première vigueur juvénile de l'État athénien ; avec le rétablissement de la liberté, de la démocratie et même d'un certain empire maritime, l'énergie de la vie publique d'autrefois ne se trouvait pas encore rétablie du même coup. Dans toutes les parties de l'État, l'administration des finances, la conduite de la guerre, la justice, les vices et les défauts l'emportaient sur les qualités ; le peuple athénien le voyait fort bien, mais il était trop paresseux ou trop amateur du repos pour y remédier sérieusement. Dans ces conditions, une raillerie comme celle d'Aristophane qui aurait fait ressortir sans ménagement aucun, non plus certaines ombres isolées d'une apparition brillante, mais tout un tableau assombri, eût été intolérable ; car toute la sérénité de la comédie lui aurait fait défaut. Les comiques de ce temps prirent donc cette direction générale et humaine que nous avons déjà démontrée dans la comédie mégarienne et dans tout ce qui s'y rattache ; ils représentaient les travers ridicules

des différentes classes et castes de la société[1], en imitant fidèlement le langage de la vie ordinaire, qui, en général, règne chez eux d'une façon bien plus absolue que chez Aristophane, à l'exception des endroits où les imitations parodiques de la poésie tragique et épique en interrompaient le cours[2]. L'assaisonnement de la satire personnelle ne manquait pas non plus complétement à ces drames, mais elle ne frappait plus les puissants et les chefs du peuple[3], et lorsque par exception elle les frappait, ce n'était plus pour leur caractère politique ni pour leurs mesures approuvées par le peuple. Par contre, la comédie moyenne cultivait un champ propre à elle, le champ limité des partis et des rivalités littéraires. Les poëmes de la comédie moyenne abondaient en railleries sur l'Académie platonicienne, la résurrection de l'école de Pythagore, les orateurs et les rhéteurs

[1] Un cuisinier vantard, rôle principal de la comédie moyenne, était déjà un personnage capital dans l'*Eolosicon* d'Aristophane. L'influence que la comédie mégarienne et sicilienne eut sur la création des caractères stéréotypes ressort d'un fait constaté par Pollux (*Onom.* IV, § 146, 148, 150), qui nomme parmi les masques de la comédie nouvelle le *Parasite sicilien* et le *Marmiton Méson.* (D'après le rétablissement du texte par Meineke, *Hist. crit. com. gr.*, p. 564. Cf. plus haut.)

[2] C'est ce qui explique que le scholiaste de *Plutus*, v. 515, reconnaît dans le ton épique du passage le caractère de la comédie moyenne.

[3] Par contre, ces comiques se permettaient des peintures sarcastiques de souverains étrangers; le *Dionysos* d'Eubulos était dirigé contre le tyran syracusain, le *Dionysalexandros* de Cratinos le Jeune contre Alexandre de Phère. Plus tard encore, Ménandre raille Denys, tyran d'Héraclée, et Philémon se moque de Magas, roi de Cyrène

du temps, les poëtes épiques et tragiques ; ils remontaient même dans le passé et soumettaient à leur critique ce qui leur paraissait faible et défectueux dans Homère. Cette critique était d'une nature tout autre que celle exercée par Aristophane sur Socrate et dont le point de départ était dans les conditions de la vie pratique. La critique de la comédie moyenne se mettait à des points de vue littéraires et s'étendait avec détail, s'il faut en juger d'après quelques échantillons, sur le caractère littéraire propre aux hommes qu'elle jugeait. Dans cette transition de la comédie ancienne à la comédie nouvelle, on voit déjà approcher la grande crise de l'histoire intime d'Athènes, où les Athéniens, d'une nation d'hommes d'État, devinrent un peuple de littérateurs, où, au lieu de juger la politique grecque et les procès des alliés, ils décidaient de la pureté du style attique et du bon goût en matière d'éloquence, où ce n'était plus l'antagonisme des idées politiques de Thémistocle et de Cimon, mais la rivalité d'écoles ennemies de philosophie et de rhétorique qui mettait toutes les têtes en mouvement. Ce grand changement ne s'acheva qu'au temps des successeurs d'Alexandre ; mais la comédie moyenne est là comme un poteau indicateur qui montre distinctement la voie nouvelle.

Si, dans ce genre, la forme mythique était aussi fréquente que dans la comédie sicilienne[1], la cause en est la même : on habillait de figures légendaires les pein-

[1] Meineke (*Hist. crit. com. græc.*, p. 283 et suiv.) donne une longue liste de ces comédies mythologiques.

tures générales de caractères. Toutefois, nous ne saurions nous dissimuler qu'il y a quelque chose de très-incertain et de flottant dans les idées que nous nous faisons de la comédie moyenne ; la raison en est dans le caractère même de cette comédie, qui est plutôt une forme de transition qu'un genre original. De là, à côté de beaucoup de ressemblance avec l'ancienne comédie, beaucoup de traits propres à la nouvelle. Aussi Aristote ne parle-t-il jamais que de la comédie ancienne et de la nouvelle, et partant ne distingue pas la moyenne de celle-ci.

Les poëtes de la comédie moyenne sont également très-nombreux : ils remplissent le temps écoulé depuis l'ol. 100ᵉ (380) jusqu'à l'avénement d'Alexandre. Parmi les plus anciens sont les fils d'Aristophane, Araros et Philippe, et le très-fécond Eubulos, dont l'apogée est vers l'ol. 101ᵉ (376) ; puis viennent Anaxandride, le premier, dit-on, qui introduisit dans la comédie des histoires d'amour et de séduction[1], — on le voit, la comédie moyenne s'approche aussi par là de la comédie nouvelle, dont elle contient les germes, — Amphis, Anaxilaos, qui tous deux firent de Platon le plastron de leurs saillies, Cratinos le jeune, Timoclès, qui ridiculisait Démosthènes et Hypérides, les orateurs ; plus tard Alexis, un des plus productifs et des plus distingués d'entre ces poëtes, et dont les fragments trahissent déjà une pa-

[1] Toutefois le *Cocalos* déjà d'Aristophane (ou d'Araros) contenait, selon Platonius, une histoire de séduction et de reconnaissance, tout comme les pièces de Ménandre.

renté très-prononcée avec la comédie nouvelle, — il continuait d'ailleurs encore à composer du temps de Ménandre et de Philémon[1], — et vers la même époque Antiphane, d'un caractère analogue[2], le plus fécond de tous les poëtes de la comédie moyenne, d'une invention et d'un esprit inépuisables. Le nombre de ses pièces, qui montait à trois cents, et à plus selon d'autres, prouve que les comiques de ce temps ne présentaient plus seulement, comme Aristophane, des pièces isolées aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, et qu'ils en composaient aussi pour d'autres fêtes, ou, ce qui est plus probable, qu'ils fournissaient plusieurs pièces pour les mêmes fêtes.

Ces derniers poëtes de la comédie moyenne étaient déjà contemporains des comiques nouveaux qui s'élevaient à leur côté pour rivaliser avec eux, et qui ne paraissent s'en être distingués que par la manière plus décidée et plus exclusive dont ils suivaient la direction nouvelle. Ce sont Ménandre, un des premiers de ces poëtes[3] et le plus accompli en même temps, ce qui n'étonne plus quand on considère la comédie moyenne comme une préparation de la nouvelle[4]; Philémon, qui

[1] Ainsi qu'on le voit par le fragment de *Hypobolimèos*, dans Athénée, XI, p. 502. b. Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 375.

[2] Il mentionnait le roi Seleucos, Athénée IV, p. 156, c.

[3] Son apogée coïncide avec les temps qui suivirent immédiatement la mort d'Alexandre. Ménandre donna sa première pièce tout jeune encore (éphèbe), dans l'ol. 114[e], 3 (322). Il mourut dans l'ol. 122[e], 1 (291).

[4] D'après l'Anonyme *de Comœdia*, Ménandre aurait été spécialement formé dans son art par Alexis.

débuta un peu avant Ménandre, mais qui lui survécut longtemps, très-aimé du public athénien, mais toujours jugé fort inférieur à Ménandre par les connaisseurs délicats [1]; Philippide, contemporain de Philémon [2] : un peu plus jeune qu'eux, Diphilos de Sinope [3], Apollodore de Géla, contemporain de Ménandre, Apollodore Carystos enfin, qui appartient déjà à la génération suivante [4], et un grand nombre de poëtes qui se rattachaient, à plus ou moins de titres et de mérites, à ceux que nous venons d'énumérer.

En passant de la comédie moyenne à la comédie nouvelle, nous rentrons dans une région moins obscure. Les imitations romaines, jointes aux fragments nombreux et en partie étendus que nous possédons encore, suffisent pour nous donner une idée assez claire de l'ensemble et des détails d'une pièce de Ménandre. Un homme de talent qui aurait acquis par l'étude une grande habitude de la langue grecque, qui se serait approprié la délicatesse de l'expression attique, pourrait facilement, aujourd'hui encore, rétablir une pièce de Mé-

[1] Ménandre, après avoir été distancé dans le concours par Philémon, lui disait : « Philémon, ne rougis-tu pas de me vaincre? » Aulu-Gelle, XVII, 4.

[2] D'après Suidas, il débuta dans l'ol. 111e, encore avant Philémon.

[3] Sinope était donc la patrie de trois comiques, Diphilos, Denys et Diodore, et en même temps de Diogène le Cynique. Ce doit avoir été une coutume de Sinope de dériver les noms de Zeus (Zeus chtonien ou Sérapis de Sinope)

[4] D'après les calculs de Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 459 et 462.

nandre, presque de manière à remplacer l'original. Il ne faut point envisager la comédie romaine comme une imitation purement savante et littéraire de la comédie grecque; elle s'y rattache d'une manière vivante par la translation de toute la scène grecque à Rome, et non par une simple transmission de livres; chronologiquement même elle la continue sans interruption. En effet, bien que la véritable apogée de la comédie coïncide avec le temps qui suit immédiatement la mort d'Alexandre, une seconde génération succède à la première, Philémon le fils continue Philémon le père, et il est probable que des poëtes comiques de mérite et d'autorité moindres fournirent plus tard encore de nouvelles productions à l'amusement du peuple. Lorsque Livius Andronicus débuta devant le public romain avec des pièces du genre grec (514 de la fondation de Rome, 250), toute l'audace de l'entreprise consistait donc en ce qu'il tenta en langue romaine ce que beaucoup de ses collègues et contemporains avaient coutume de faire en grec dans les villes grecques. En tous les cas, les pièces de Ménandre et de Philémon étaient alors la distraction habituelle que cherchait dans les théâtres le public cultivé de toutes les villes grecques en Asie comme en Italie. En envisageant les choses de la sorte, on se trouve aussi au vrai point de vue pour bien comprendre le rapport entre les comiques latins et les comiques grecs, rapport si singulier qu'il ne put évidemment naître que dans ces conditions historiques déterminées. Il y a deux hypothèses, en effet, qui se

présentent tout d'abord à l'esprit, quand on veut s'expliquer ce phénomène littéraire : et ni l'une ni l'autre de ces hypothèses n'est justifiée : ou l'on suppose qu'on soumettait à la partie cultivée du public romain des traductions des pièces de Ménandre, de Philémon, etc.; ou l'on s'attend à des tentatives d'imitation libre qui eussent transporté ces pièces sur le sol romain, en les romanisant, non-seulement dans toutes leurs allusions aux mœurs et institutions nationales, mais encore dans leur esprit et caractère général, qui les eussent accommodées, en un mot, au goût du peuple romain, et acclimatées en Italie. Ce n'est ni l'un ni l'autre qui arrive : les pièces deviennent romaines tout en restant complétement grecques; en d'autres termes : dans la comédie grecque des Romains (ce qu'on appelle *comœdia palliata*), la civilisation grecque, et plus spécialement la civilisation attique, envahit Rome; elle force les Romains, pour peu qu'ils y veuillent participer comme tout le monde civilisé y participait alors, à agréer aussi les formes et les conditions extérieures de ces drames, c'est-à-dire tout le costume grec et le local athénien, à accepter une fois pour toutes la vie attique comme règle normale d'une sociabilité facile et agréable, et, pour le dire en toutes lettres, à se paraître à eux-mêmes, pendant quelques heures, de véritables barbares : et les comiques romains ne se font pas faute de se qualifier dans la circonstance, eux-mêmes et leurs compatriotes, de *barbari*[1].

[1] V. Plaute, *Bacchid.*, I, 2, 15; *Captivi*, III, 1, 32; IV, 2, 104; *Trinum.*, *Prol.*, 19; Festus, aux mots *barbari* et *vapula*. (C'est

Ces remarques, qui, chronologiquement, pourraient paraître déplacées ici, étaient nécessaires pour justifier l'usage qu'il faut faire de Plaute et de Térence, pour se former une idée de la comédie nouvelle. Les comiques romains apprêtaient le plat grec au gré du palais romain, mais différemment selon leur goût personnel, Plaute avec des assaisonnements un peu plus vigoureux et plus grossiers, Térence avec plus de délicatesse et de mesure[1]; mais le mets restait grec; c'est bien Athènes au temps des souverains macédoniens qu'on appelle diadoques et épigones, qui se présente ici aux yeux romains[2]; Athènes, disons-nous, mais Athènes après la perte de sa liberté et de sa grandeur politique par la bataille de Chéronée, et plus encore par la guerre lamienne, Athènes capitale cependant, peuplée, florissante par le commerce et la navigation, riche par les finances de l'État, riche aussi par l'aisance de ses citoyens[3].

ainsi que, de nos jours, les poëtes russes placent souvent la scène de leurs drames à Paris et donnent à leurs personnages des noms français, parce que la comédie française donne le ton du théâtre européen et que les mœurs de cette comédie seraient fausses, si on la plaçait à Moscou. V. sur la *fabula palliata* les excellentes pages de M. Mommsen, *Röm. Gesch.* I, p. 866-885. K. H.)

[1] Plaute, cependant, est souvent plus imitateur et même traducteur des comiques attiques qu'on ne le suppose. Après Térence, c'est Cécilius Statius qui a le plus servilement suivi Ménandre.

[2] Tellement que les traits les plus spéciaux du droit attique (le droit des épiclères, par exemple, ou héritières) et des institutions politiques d'Athènes (comme la cléruchie de Lemnos) jouent un rôle important dans les comiques romains.

[3] Les finances d'Athènes sous Lycurgue (338-326) étaient en apparence aussi brillantes que sous Périclès. Le fameux recensement

Pourtant quelle différence entre cette Athènes et celle de Cimon et de Périclès! on dirait un vieillard débile, mais viveur, jovial et de bonne humeur, à côté de l'homme robuste, qui est au point culminant de sa force et de son énergie morale. Les qualités autrefois si étroitement unies dans le caractère attique, la bravoure résolue et la finesse de l'esprit, s'étaient complétement séparées l'une de l'autre. La première ne se trouvait plus que parmi les troupes de mercenaires sans patrie qui faisaient de la guerre un métier, car la bourgeoisie d'Athènes ne s'abandonnait que dans de rares moments d'impulsion extraordinaire, à un enthousiasme belliqueux dont la flamme s'éteignait tout aussitôt. Quant à la merveilleuse intelligence et au remarquable bon sens des Athéniens, s'ils ne se perdaient pas dans les écoles des philosophes et des rhéteurs, ils se tournaient de préférence, depuis que l'intérêt politique avait péri, vers les événements de la vie sociale et les charmes des faciles jouissances.

Ce n'est qu'alors que l'amour devient ce qu'il est resté depuis chez presque tous les peuples qui ont reçu la civilisation grecque, le pivot de la poésie dramatique[1] :

sous Démétrius de Phalère (317) donne des preuves de la population et du nombre des esclaves à Athènes. Sous Démétrius Poliorcète, Athènes possédait encore une flotte considérable ; bref, ce n'étaient pas les moyens qui faisaient défaut pour qu'Athènes pût inspirer le respect aux rois : l'esprit seul manquait.

[1] *Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri*, Ovid., *Trist.*, II. 371. Meinecke, *Men. et Phil. fragm.*, p. XXVIII. (Cf.

il est vrai que ce n'est pas l'amour dans la forme noble et pure à laquelle il s'est élevé depuis. La vie bornée et peu sociable des jeunes filles attiques, telle que nous l'avons caractérisée plus haut à l'occasion de la poésie sapphique[1], continua encore absolument à la vieille

Guil. Guizot. *Ménandre*, p. 317, et Benoit, *Essai sur la comédie de Ménandre*, p. 41. K. H.)

[1] V. chap. XIII. — Cf. Bernhardy (*Grundriss*, etc., I, p. 52 et 53), qui partage cette manière de voir, tandis que Fr. Jacobs, dans son excellent travail sur les femmes grecques (*Vermischte Schriften*, 1830, vol. IV, p. 157 à 554), et E. de Lasaulx (*Zur Gesch. und Phil. der Ehe bei den Griechen, Abh. der Münchener Acad. Phil. Cl.* VII 1852), essayent de prouver que l'Athénienne jouissait d'une liberté et d'un respect presque égaux à ceux de la femme du moyen âge. Un point, entre autres, qui avait été soutenu, mais non élucidé par ces auteurs, la participation des femmes au spectacle, a été mis hors de conteste par M. E. du Méril (*Si les Athéniennes assistaient à la représentation des comédies*, Revue archéologique, 1863. V. aussi le dernier ouvrage de M. de Méril, *Histoire de la comédie*, p. 475 et suiv.) La situation des femmes libres à Athènes est d'ailleurs une des questions les plus controversées de la philologie. Depuis Thomas, Fr. Schlegel, Meiners, Lenz et Böttiger jusqu'à l'auteur de *Chariklès* et M. Wachsmuth, on n'a cessé de l'agiter en sens inverse : peut-être n'a-t-on pas toujours assez nettement distingué les diverses époques, défaut dans lequel Otf. Müller lui-même semble tomber ici. On oublie trop que de la position d'une Andromaque et d'une Hélène, position tout aussi libre et aussi respectée que celle de la femme chrétienne, jusqu'à la situation des femmes grecques chez Ménandre, il devait y avoir de nombreuses phases : M. Benoit lui-même, dans l'excellent travail que nous venons de citer plus haut, semble tenir peu de compte des Clytemnestre, des Électre, des Antigone et des Ismène d'Eschyle et de Sophocle, lorsqu'il nous dit (l. c. p. 31) que « Euripide avait, au grand scandale des vieux Athéniens, tiré les femmes du gynécée, pour leur donner à la scène le premier rôle. » Un oubli semblable se rencontre aussi chez M. Saint-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.*, II, p. 128. — K. H.

manière dans les familles bourgeoises d'Athènes : une amourette suivie avec une fille de citoyen athénien n'était guère possible avec ces mœurs, et ne se rencontre jamais dans les fragments et les imitations de la comédie de Ménandre. Lorsque la séduction d'une Athénienne forme le nœud de l'action, elle a été accomplie dans l'ivresse et l'entraînement de la jeunesse, dans une rencontre subite, dans un de ces *pervigilia* par exemple, tels que la religion d'Athènes les avait toujours sanctionnés[1], ou bien une prétendue esclave ou hétaire dont un jeune homme est mortellement épris, est reconnue comme une Athénienne de bonne naissance, et le mariage couronne la liaison, commencée dans une tout autre intention[2].

Le commerce des jeunes gens avec les hétaires qui avait encore été un sujet de reproche pour un jeune homme même du temps d'Aristophane[3], était désormais devenu la règle chez les jeunes gens aisés que le père ne tenait pas trop à l'étroit. Ces femmes, toujours étrangères ou affranchies[4], de plus ou moins d'éducation et

[1] M. G. Guizot (l. c. p. 317) combat cette opinion d'O. Müller sur la nature de ces liaisons; M. Benoit, au contraire (l. c. p. 45), l'adopte complétement. K. H.

[2] C'est là le φθορά et l'ἀναγνώρισις qui forme le sujet de tant de comédies de Ménandre.

[3] V. par ex., *Nuées*, v. 996.

[4] C'est ce qui distingue profondément l'ἑταίρα de la πόρνη, qui était esclave du (ou de la) πορνοβοσκός (*leno, lena*), quoique souvent des πόρναι passassent souvent dans cette classe plus honorable, grâce à des amants qui les rachetaient (λύονται). — (Cf. Jacobs, l. c., p. 321 et suiv. qui distingue moins nettement ces deux classes. V.

d'élégance de manières, nouaient des relations plus ou moins durables avec des jeunes gens en état de les entretenir et qui avaient alors naturellement peu envie de se marier, d'autant plus que les vraies filles de citoyens attiques continuaient à être élevées d'une façon très-retirée et peu dotées d'éducation. Les pères laissent tantôt à leurs fils une liberté convenable d'après le principe si répandu qu'il faut que jeunesse se passe, tantôt ils cherchent à les en retenir, soit par avarice, soit par rigidité morose, quoiqu'il leur arrive souvent de commettre encore eux-mêmes, à leur âge, les folies qu'ils réprouvent avec tant de sévérité. Les esclaves exercent une influence toute particulière dans ces intrigues domestiques. Favorisés par l'esprit de la démocratie, dès les temps de Xénophon, et à peine distingués, dans leur mise, du simple bourgeois, ils avaient gagné davantage encore par la corruption des mœurs et la licence générale. Aussi n'est-il pas rare que, dans ces comédies, l'esclave fasse tout le plan d'opération d'une intrigue, que seul, par son adresse, il sauve le jeune homme de complications désagréables et lui procure la possession de sa maîtresse. On rencontre cependant aussi des esclaves raisonnables qui essayent de déterminer le jeune homme à s'arracher, par une rapide résolution, au joug pesant d'une orgueilleuse hétaire[1]. Les parasites ne

aussi le savant ouvrage de Limburg Brouwer, *Histoire de la civilisation morale et religieuse des Grecs*, t. IV, p. 174 et suiv. K. H.)

[1] C'est ce que l'on voyait dans l'*Eunuque* de Ménandre, d'après la

sont pas moins importants dans beaucoup de pièces. Abstraction faite des situations comiques qu'entraîne pour ces personnages leur métier de manger sans travailler, ils sont d'une grande ressource pour le poëte comique, parce que, en leur qualité de demi-membres de la famille, ils ont en même temps les relations sociales les plus variées, et qu'au prix d'un repas ils sont toujours prêts à rendre n'importe quel service. Parmi les caractères moins fréquents, citons seulement le fanfaron (*miles gloriosus*), qui n'est point un guerrier athénien, soldat citoyen, comme les héros du bon temps; c'est un chef de mercenaires sans patrie, enrôlant des lansquenets, tantôt pour le roi Séleucos, tantôt pour quelque autre général couronné; faisant avec peu de peine, dans la riche Asie, un ample butin qu'il dissipe, avec la même facilité, en compagnie des aimables filles d'Athènes; marchan-

scène dont Perse (*Sat.*, V, 161) donne une imitation abrégée, une copie en miniature, pour ainsi dire. Perse y a en vue Ménandre lui-même et non l'imitation de Térence (*Eunuque*, act. I. sc. 1), quoique Phédrie, Parménon et Thaïs chez Térence répondent aux personnages de Ménandre : Chérestratos, Daos et Chrysis. Chez Ménandre, le jeune homme délibère avec l'esclave au moment où l'hétaire vient de l'exclure, et pour le cas où elle l'engagerait de nouveau à revenir. Dans Térence, le jeune homme, après une brouille, a déjà été invité à la réconciliation. Cette différence vient de ce que Térence, d'après un procédé fréquent chez les comiques romains, et que l'on appelait *contaminatio*, avait fondu en une seule deux pièces de Ménandre, l'*Eunuque* et le *Colax* : il était donc obligé, pour gagner de la place, de reprendre un peu plus tard le fil de l'*Eunuque*. Les *Adelphes* de Térence étaient également imités du Γεωργός de Ménandre et des Συναποθνήσκοντες de Diphilos, combinés l'un avec l'autre.

dant ses services et s'habituant par cela même à se vanter et à se surfaire ; avec tout cela moitié barbare, dupé par un esclave rusé, dominé par son parasite de toute la supériorité de l'Athénien : on pourrait recueillir, dans la comédie romaine, mille autres traits de ce genre qui cependant ne reçoivent tout leur jour qu'autant qu'on les place de cent ans en arrière[1].

Tel est le monde où vécut Ménandre et que, d'après le témoignage unanime des anciens, il peignit avec une vérité frappante : évidemment ce n'était pas un monde remué par de puissants intérêts ni par de grandes idées. La force des antiques principes de morale, l'ardeur des sentiments religieux, politiques, nationaux s'étaient peu à peu évaporées et affaiblies au point d'être réduites à une sorte de philosophie pratique dont les éléments principaux étaient une certaine humanité et équité naturelles, un bon sens inné, nourri par une pénétrante observation, et dont le principe suprême consistait en ce « vivre et laisser vivre » que la démocratie attique avait établi de bonne heure et auquel la morale relâchée du temps avait donné l'extension la plus vaste[2].

[1] L'Ἀλαζών de Théophraste (*Charact.* 23) a quelque parenté avec le Thrason de la comédie, — en général les caractères de Théophraste ressemblent beaucoup aux personnages de Ménandre, — mais c'est un citoyen attique très-fier de ses relations avec les Macédoniens, ce n'est pas un soldat à gages.

[2] Les constitutions aristocratiques étaient partout en Grèce alliées à une surveillance plus sévère des mœurs, à une *censura morum*. Le principe de la démocratie attique, au contraire, était de ne pas restreindre le citoyen dans sa vie privée plus que l'intérêt immédiat

Symptôme curieux de l'histoire morale de ce temps, Ménandre et Épicure naquirent à Athènes dans la même année et passèrent leur jeunesse ensemble en prenant part aux mêmes exercices (*synéphèbes*)[1] : une étroite amitié liait ces deux hommes dont les tendances ont tant de points communs. Sans doute on leur ferait grand tort à l'un et à l'autre en les considérant comme esclaves d'un grossier sensualisme : cependant l'enthousiasme des idées morales fait incontestablement défaut à tous les deux : l'un et l'autre sont bien décidés à prendre la vie, telle qu'elle est, du meilleur côté et à la rendre aussi agréable que possible. Ils sont trop fins et trop intelligents pour se livrer au vice : l'expérience les a suffisamment éclairés sur la vanité des jouissances grossières, et la satiété de leurs charmes produit même chez Ménandre un certain calme, une certaine mesure et comme une absence de passion[2], bien que dans sa vie il puisse avoir cherché son bonheur, moins dans le calme placide d'Épicure, que dans la variété des jouissances douces et tempérées. On sait combien il s'abandonna à la vie

de la commune ne l'exigeait. Cependant les ouvrages de la comédie nouvelle n'étaient pas non plus libres d'invectives personnelles, et on discutait encore sur la liberté de la scène comique (Plutarque, *Démétr.*, 12 ; Meineke, *Hist. crit. com. ant.*, p. 456). Les comiques latins eux-mêmes mêlaient, à l'occasion, ces attaques à leurs pièces : ce fut Névius qui y mit le plus d'amertume et de haine.

[1] Strabon, XIV, p. 638 ; Meineke, *Menandri et Philæmonis fragmenta*, p. xxv.

[2] V. des marques caractéristiques de cette philosophie désillusionnée dans Meineke, *Menandri fragm.*, p. 166.

avec les hétaires, non seulement avec la sentimentale Glycère, mais encore avec l'orgueilleuse Thaïs ; et son costume efféminé choqua même, s'il faut en croire une anecdote bien connue, Démétrius de Phalère[1], gouverneur d'Athènes sous Cassandre, qui menait pourtant lui-même une vie des plus licencieuses. Cette philosophie pratique qui ne fait ce qui est utile pour tous que par un égoïsme bien entendu, peut se passer des dieux qu'Épicure relégua dans les régions intermondaines, parce que sa physique ne lui permettait pas de les annihiler complétement ; et, tout à fait d'accord en cela avec son ami, Ménandre prétendait que les Dieux auraient une vie bien fatigante, s'ils voulaient distribuer à chacun, jour pour jour, le bien et le mal[2]. La puissance du Hasard joue un rôle d'autant plus important dans la doctrine du philosophe sur la naissance du monde et la destinée humaine : et Ménandre vante en toutes lettres comme souveraine de l'univers Tyché[3], non plus la fille de Zeus tout-puissant qui sauve les hommes en leur apparaissant au moment opportun, mais bien la contingence incalculable et sans cause, la rencontre fortuite des choses dans la nature et la vie humaine.

Mais c'est précisément dans ces temps de dissolution et de corruption que la comédie a une puissance, bien

[1] Phèdre, *Fables*, V, 1.

[2] Dans un fragment mis au jour récemment par le commentaire de David des *Catégories* d'Aristote, Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 454.

[3] Meineke, *Menandri fragm*, p. 168.

différente sans doute de celle des éclairs de la colère aristophanesque, mais qui agit peut-être dans son genre d'une façon plus efficace encore : la puissance du ridicule qui apprend à craindre comme une folie ce qu'on n'évite plus comme un vice. Cette puissance était d'autant plus forte qu'elle s'en tint complétement à la sphère réelle et qu'elle ne donnait pas aux travers qu'elle peignait, ce je ne sais quoi de gigantesque et de surhumain qu'avait la comédie ancienne. Celle-ci, dans son besoin de création comique, invente des figures où s'expriment, en traits énergiques, les tendances et les idées de toute une classe ou de toute une catégorie d'hommes; la comédie nouvelle prend ses figures dans la vie réelle, en leur laissant tout leur caractère individuel et en ne leur prêtant d'autre portée que celle que pouvaient avoir des individus de ce genre[1]. L'invention n'en est que plus impérieusement exigée dans la comédie nouvelle pour la fable de la pièce, pour le nœud et le dénouement dramatique que Ménandre considérait comme la chose principale de sa poésie ; car, tandis que la comédie ancienne use d'une grande liberté, en mettant ses personnages en mouvement selon ce qu'exigeait le développement de la pensée principale, la nouvelle est forcée de s'accommoder en toutes choses aux lois de probabilité de la vie humaine et d'inventer une histoire où toutes les intentions et circonstances résultent complétement des caractères d'un côté, des mœurs contemporaines de l'autre. La tension que produit chez Aristophane le re-

[1] De là l'exclamation Ὦ Μένανδρε καὶ βίε.

lief de plus en plus accusé de la pensée comique, est amenée ici par la complication et le dénouement seuls des événements extérieurs et par l'intérêt personnel qu'inspirent certains personnages déterminés : cet intérêt, on essaye de le communiquer aux spectateurs, en lui donnant presque l'illusion de la réalité.

Celui qui a suivi attentivement ces explications, se sera aisément aperçu que la comédie de Ménandre et de Philémon ne fait guère qu'achever ce que, cent ans auparavant, Euripide avait commencé sur le terrain de la scène tragique. Lui aussi avait enlevé à ses caractères cette grandeur idéale qui avait été si puissante chez Eschyle, et leur avait donné un élément plus considérable de faiblesse humaine, et par cela même d'individualité apparente. Euripide le premier abandonna le terrain des principes nationaux et religieux qui avaient été les fondements de l'ancienne morale grecque et soumit toutes choses à un raisonnement dialectique, sophistique même au besoin, qui conduisit bientôt à cette morale relâchée et de prudence que l'on voit régner dans la comédie nouvelle. Aussi Euripide et Ménandre s'accordent-ils si bien dans leurs raisonnements et leurs sentences qu'il est très-facile de confondre les fragments de l'un avec ceux de l'autre : la comédie et la tragédie, parties de points si différents, se rencontrent chez eux, comme dans un angle[1]. La forme du discours y contribue

[1] Philémon fut tellement admirateur d'Euripide, qu'il disait qu'il se tuerait aussitôt pour voir Euripide aux enfers, s'il était convaincu que les trépassés eussent encore de la vie et de l'intelligence.

sans doute pour beaucoup : car de même qu'Euripide avait baissé le ton poétique jusqu'au diapason de la conversation habituelle de la bonne compagnie, la comédie elle aussi, la moyenne déjà[1], mais plus encore la nouvelle, renonça d'un côté à la haute poésie à laquelle s'élève Aristophane, surtout dans les chants des chœurs, de l'autre à la charge et au burlesque qui tenait à tout le dessin de ses personnages. Dans toutes les pièces de Ménandre régnait le même ton, celui de la conversation polie[2] : au moyen de ses constructions brisées et de ses liaisons de phrases relâchées, il donnait plus de liberté et de vivacité au débit des acteurs, tandis que les pièces de Philémon, par leur style plus sévère et plus périodique, étaient plus propres à la lecture qu'à la récitation[3]. Quant au burlesque, les comiques latins, tels que Plaute, en donnent souvent bien plus qu'ils n'en ont trouvé chez les Attiques : c'est que probablement, outre la comédie nationale, ils exploitaient celle d'Épicharme de Sicile. Le sublime poétique dut disparaître en même temps que les chœurs, dont il n'y a déjà plus de trace certaine dans la comédie moyenne[4]. L'associa-

[1] D'après l'anonyme *de Comœdia*, p. xxviii.

[2] Plutarque insiste surtout sur ce point, *Aristophanis et Menandri Compar.*, c. ii.

[3] D'après une observation très-délicate du soi-disant Démétrius de Phalère : *de Elocut.*, § 193.

[4] D'après Platonius, la comédie moyenne n'avait plus de parabase, parce qu'il n'y avait pas de chœur. L'*Eolosicon* était tout à fait sans chants de chœur. Les comiques nouveaux mettaient, par imitation des anciens, leur ΧΟΡΟΣ à la fin des actes ; mais il est

tion de la poésie lyrique et dramatique se bornait à ce que les personnages en action exprimaient leurs sentiments et leurs émotions passionnées en vers lyriques de mesures différentes qu'ils chantaient en les accompagnant de gestes fort animés. En cela encore, ce furent plutôt les monodies d'Euripide, que les parties lyriques d'Aristophane qui fournissaient les modèles.

Nous avons suivi l'histoire du drame attique depuis Eschyle jusqu'à Ménandre et ne pouvons nous empêcher, en nommant ces deux points extrêmes du développement de la poésie dramatique, de rappeler à nos lecteurs quel trésor de pensées et de vie s'y déroule à nos yeux, quelles curieuses métamorphoses parcourt l'esprit grec, non seulement dans les formes poétiques, mais dans sa nature intime, quelle partie considérable et importante de l'histoire du genre humain se trouve déployée ici dans les peintures les plus vives et les plus fidèles.

probable qu'un joueur de flûte distrayait, en attendant, la foule impatiente. C'était du moins l'usage à Rome; c'est d'ailleurs ce que semble aussi dire Euanthius (*de Comœdia*, p. LV) dans le Térence de Westerhow.

CHAPITRE XXX

POÉSIE LYRIQUE ET ÉPIQUE DU QUATRIÈME SIÈCLE

La poésie dramatique était si bien faite pour réfléchir dans son miroir toute la manière de penser et de sentir du peuple attique à l'époque de sa floraison, que les autres genres de poésie en furent fort obscurcis et devinrent pour le grand public des plaisirs momentanés et isolés plutôt qu'ils ne formèrent l'expression poétique de la manière de voir qui régnait alors.

On continua cependant à développer encore la poésie lyrique et on sut y faire vibrer des cordes qui saisirent cet âge d'une force nouvelle. Cette forme fut le dithyrambe nouveau dont Athènes était plus que toutes les autres villes de Grèce le berceau et la patrie, bien que souvent les auteurs de ce genre fussent originaires d'autres contrées[1].

Déjà Lasos d'Hermione, le rival de Simonide et le maître de Pindare, représentait de préférence à Athènes ses dithyrambes au cours majestueux, et les rhythmes dithyrambiques prirent déjà chez lui cette allure plus libre qui les caractérise désormais[2]. Il n'est cependant pas probable que les dithyrambes de Lasos appartinssent à

[1] Cf. en général G. M. Schmidt, *Diatribe in dithyrambum*, Berol., 1845. E. M.

[2] V. chap. XIV.

un autre genre que ceux de Pindare dont nous avons encore un superbe fragment, destiné aux Dionysiaques printanières d'Athènes et en effet tout brillant et parfumé de printemps[1]. Il y a là en réalité une structure de rhythmes riche et hardie, où règne un mouvement animé et presque orageux[2]; mais ce mouvement est soumis à une loi fixe; tous les détails y sont joints avec art, de manière à former un ensemble savant. Ce fragment montre sans doute que dès lors on donnait une grande étendue aux strophes des chants dithyrambiques, mais on doit supposer par des raisons qui ressortiront dans la suite qu'à ses strophes répondaient des antistrophes.

Ce ne fut que de Mélanippide de Mélos que le dithyrambe reçut un caractère nouveau. Il était petit-fils de Mélanippide l'Ancien qui, né vers la 65e ol. (520), avait vécu à l'époque de Pindare[3]. Mélanippide le Jeune, bien plus célèbre que son aïeul, vécut pendant quelque temps à la cour de Perdiccas, roi de Macédoine, qui régnait à peu près de 454 à 414 (ol, 81e, 2 à 91e 2), c'est-à-dire avant la guerre du Péloponnèse et pendant la plus

[1] V. ch. XIV.

[2] La famille de rhythmes péonienne y prédomine. Les anciens en désignent comme caractère particulier le grandiose (τὸ μεγαλοπρεπές).

[3] Le témoignage direct de Suidas et les rapports chronologiques avec Cinésias et Philoxène prouvent que c'est bien le jeune Mélanippide par lequel commença, d'après le célèbre vers de Phérécrate (Plutarque, *de Musica*, 30), la décadence de la musique. Ce Mélanippide illustre fut aussi contemporain de Thucydide (Marcellin, *V. Thucyd.*, § 29) et de Socrate (Xénophon, *Mém.*, 1, 4, 3). (Cf. Scheibel. *de Melanippide Melio*, Guben, 1848 et 1853. E. M.)

grande partie de cette guerre. C'est de là que Phérécrate le comique, défenseur, dans le même sens qu'Aristophane, de la vieille musique simple, qu'il considère comme une partie essentielle de l'antique moralité, date la corruption des modes anciens. L'empire prédominant désormais de la musique instrumentale se rattache à ce fait. Aussi, depuis Mélanippide, les *aulètes*, qui jusque là avaient reçu leur salaire des poëtes, comme simples comparses ou aides, furent payés séparément par l'entrepreneur du spectacle[1].

A Mélanippide succéda Philoxène de Cythère, d'abord esclave, puis élève de Mélanippide et qu'Aristophane raille dans ses dernières pièces, surtout dans le *Plutos*[2]. Plus tard il vécut près de Denys Ier; et l'on rapporte qu'il usa de beaucoup de liberté vis-à-vis du tyran dilettante, liberté qu'il expiait, dit-on, aux carrières, toutes les fois que le tyran était de mauvaise humeur. Il mourut vers la 100e ol. 1 (380)[3]. Ses dithyrambes parvinrent partout à une réputation immense, et, chose remarquable, pendant qu'Aristophane en parle encore comme d'un hardi novateur, Antiphane, le poëte de la comédie moyenne, vante déjà sa musique comme la vraie et bonne musique, et Philoxène lui-même comme un dieu parmi les hommes ; quant à la musique et à la poésie lyrique de son temps, il les caractérise comme

[1] Plutarque, *de Mus.*, 30.

[2] Aristophane, *Plutus*, 290.

[3] Agé de cinquante-cinq ans. *Marm. Par.*, ep. 69. (Cf. L. A. Berglein, *de Philoxeno Cytherio*, Gott., 1843, E. M.)

des créations fleuries, attifées de mélodies étrangères[1].

Cependant le comique médisant nomme immédiatement après Mélanippide parmi les corrupteurs de la musique Cinésias, qu'Aristophane lui-même raillait déjà vers le milieu de la guerre du Péloponnèse[2], pour son style emphatique, creux et vide et pour ses innovations rhythmiques. « Le brillant du dithyrambe, dit-il, doit être nébuleux, étincelant comme le bleu de l'acier, ailé et plein d'essor. » Platon[3] citait Cinésias non sans intention, comme un poëte dont il était parfaitement évident qu'il ne lui importait guère de rendre ses auditeurs meilleurs et qu'il ne voulait plaire qu'à la foule, tout comme son père Mélès le citharède s'efforçait de le faire par sa manière de jouer la cithare : il est vrai, ajoute Platon en souriant, qu'il obtint le but contraire et qu'il préparait des tortures aux oreilles de tous.

Après Cinésias c'est Phrynis que la Musique, entrant en personne sur la scène chez Phérécrate, accuse d'être un de ses persécuteurs les plus cruels, et qui « à force de la tourner et la retourner, a fini par l'anéantir complétement, en mettant douze harmonies sur cinq cordes. » Ce Phrynis, citharède de Mitylène, fut un rejeton attardé de l'école lesbienne. Il l'emporta le premier, dit-on, aux concours de musique institués par Périclès aux Panathé-

[1] Athénée, XIV, p. 643, d.
[2] *Oiseaux*, 1372. Cf. *Nuées*, 332, *Paix*, 832.
[3] *Gorgias*, p. 501, e.

nées[1]; son apogée coïncide donc avec le commencement de la guerre du Péloponnèse. C'est à lui qu'on attribue particulièrement la transformation du chant de cithare en usage dans l'école de Lesbos ou des anciennes *lois* (Νόμοι), comme on les appelait[2].

Phrynis à son tour forma Timothée le Milésien qui vainquit plus tard son maître dans le concours de musique et s'éleva au nombre des plus grands poëtes de dithyrambes[3]. C'est le dernier des musiciens que Phérécrate accuse, et il mourut dans un âge très-avancé, dans l'ol. 105e 4, (357)[4]. Quoique, selon la tradition, les éphores de Sparte lui eussent retranché quatre des onze cordes de sa cithare, la Grèce, en général, accueillit avec beaucoup de faveur ses innovations musicales; il était au nombre des personnages les plus fêtés de l'époque. Les genres de poésie qu'il transforma dans le goût de son temps, sont en somme les mêmes que Terpandre avait établis quatre siècles auparavant, les nomes[5], les

[1] Ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος, *Schol. Nuées*, 967. Il n'y a cependant pas de Callias qui puisse être placé à l'époque où Périclès, en qualité d'agonothète des Panathénées, construisit l'Odéon, vers l'ol. 84e (Plutarque, *Périclès*, 13), et il est probable qu'il faut mettre pour Callias l'archonte Callimaque, ol. 83e, 3.

[2] Plutarque, *de Mus.*, 6. Le Nomos les *Perses* commençait ainsi : Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον. Pausan., VIII, 50, 3.

[3] Voy., outre les passages connus, la *Métaphysique* d'Aristote. Α ἔλαττον, c. I.

[4] *Marm. Par.*, 76. Quant à son âge, Suidas le donne peut-être avec plus d'exactitude en le mettant à quatre-vingt-dix-sept ans.

[5] Steph. Byz., au mot Μίλητος, lui attribue dix-huit livres de νόμοι κιθαρῳδικοί en huit mille vers. Dans ce passage, cependant, il

poëmes, les hymnes. Il existait de même encore certaines formes archaïques qu'il fallait observer, et la mesure hexamétrique des nomes elle-même ne fut pas complétement abandonnée par Timothée ; seulement il la mêlait à d'autres et la récitait à la façon dithyrambique[1]. Le genre de poésie qui règne chez lui et qui donna ses couleurs à tous les autres, était incontestablement le dithyrambe.

Timothée trouva à son tour un vainqueur, dans la faveur du public, sinon devant le tribunal de critiques autorisés et non prévenus, dans la personne de Polyide dont un élève même, Philotas, l'emporta au concours sur Timothée[2]. Polyide lui aussi est considéré comme un corrupteur de musique; et cependant lui aussi acquit une immense réputation parmi les Hellènes. Rien, nulle part, ne plaisait à la masse du peuple qui se pressait dans les théâtres comme les dithyrambes de Timothée et de Polyide[3].

A côté de ces musiciens et poëtes, il y a encore un

ne faut pas prendre le mot ἔπη dans le sens rigoureux d'hexamètre bien qu'il mêlât cette mesure à ses vers.

[1] Plutarque, *de Mus.*, 4.

[2] Athénée, VIII, p. 352. Cf. Plutarque, *de Mus.*, 21. Il faut évidemment en distinguer le sophiste et tragique Polyide dans la *Poétique* d'Aristote. Un poëte de dithyrambe dont l'étude principale était la musique, n'aurait guère été appelé par Aristote ὁ σοφιστής.

[3] Dans un plébiscite crétois (*Corp. inscr. græc.*, n. 3053), un Téien du nom de Ménéclès est vanté pour avoir souvent joué sur la cithare, à Cnossos, les mélodies de Timothée et de Polyide, et des anciens poëtes crétois. Cf. chap. XII.

grand nombre d'autres parmi lesquels nous ne nommerons qu'Ion de Chios, également en faveur auprès du public comme poëte dithyrambique[1], Diagoras de Mélos, le trop fameux libre penseur[2], le spirituel Licymnios de Chios, dont l'époque n'est pas exactement connue, Crexos, également un des novateurs mal famés, Télestès de Sélinonte, adversaire poétique de Mélanippide et vainqueur à Athènes dans l'ol. 94e, 3 (401)[3].

Ce qui est plus important que de connaître tous ces noms, c'est l'idée bien complète qu'on doit se faire du caractère particulier de ce dithyrambe. Quelques points principaux suffiront à cet effet.

Pour ce qui concerne la manière de les représenter, les dithyrambes étaient bien encore exécutés à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse par des chœurs, fournis par les dix tribus aux Dionysiaques[4], ce qui fait souvent appeler les poëtes de dithyrambes des chorodidascales cycliques; mais plus leurs mesures devenaient libres, plus les changements rhythmiques gagnèrent en variété, plus la représentation par chœurs entiers devenait difficile, plus aussi l'habitude se répandit de les faire

[1] Cf. chap. vi.

[2] L'épicurien Phèdre, dans les rôles herculanéens (*Herculanensia* ed. Drummond et Walpole, p. 164), donne les fragments les plus importants de ses poésies lyriques.

[3] Athénée, XIV, p. 616, e, rapporte une dispute en vers fort gracieux des deux poëtes sur la question de savoir si Athènes avait réprouvé le jeu de flûte.

[4] Aristophane, *Oiseaux*, 1403.

représenter par des virtuoses isolés[1]. Le dithyrambe renonça complétement dès lors au retour par antistrophes des mêmes vers, et procédait par rhythmes qui dépendaient entièrement de l'émotion et du caprice du poëte[2]. Une chose particulièrement caractéristique, c'étaient les roulades qu'on plaçait au commencement et qu'on appelait *anabolé*, fort blâmées par les critiques sévères[3], mais que le public, on peut en être sûr, écoutait avec ravissement. Rien d'ailleurs n'empêchait de passer d'un mode à un autre[4], et d'entrelacer dans un poëme tous les genres de rhythmes, si bien qu'à la fin toute contrainte métrique semblait disparaître et que la poésie parut retourner à la prose précisément dans son essor le plus animé, ainsi que le remarquent souvent les critiques de l'antiquité.

Le dithyrambe prenait en même temps un caractère pittoresque ou, pour nous servir de l'expression d'Aristote, *mimétique*. Les phénomènes de la nature et les actions qu'il décrivait, étaient imités par des modes, des rhythmes et le geste pantomimique des artistes exécutants, d'une façon analogue à celle de l'hyporchème, passé de mode désormais. On trouvait une ressource

[1] Aristote (*Problèmes*, 19, 15) parle de ce changement. Cf. *Rhétorique*, III, 9.

[2] Ἀπολελυμένα.

[3] Ἡ μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι κακίστη (hexamètre avec une *synizésis* particulière).

[4] C'est ce qu'on appelait μεταβολή. Les fragments des dithyrambiques contiennent en effet beaucoup de morceaux d'un rhythme très-simple en mode dorien.

particulière pour arriver à ce résultat dans une musique instrumentale plus nombreuse qui s'efforçait de rendre, par des accords pleins et bruyants, tantôt la tempête des éléments, tantôt des voix d'animaux et en général tout ce qu'elle pouvait réussir à imiter[1].

Quant aux sujets, cette poésie dithyrambique se rattache à Xénocrite, Simonide et autres poëtes anciens qui avaient déjà pris pour matière de leurs dithyrambes des événements de la mythologie héroïque[2]. Les titres seuls des dithyrambes de Mélanippide le disent : nous y voyons un *Marsyas* (il s'agit du mythe de l'invention de la flûte par Athéné, qui après l'avoir inventée la jette, sur quoi Marsyas la ramasse), une *Perséphone*, des *Danaïdes*. Un des plus célèbres était *le Cyclope* de Philoxène, où le poëte qui connaissait très-bien la Sicile, racontait la belle légende sicilienne de l'amour du cyclope Polyphème pour la belle nymphe Galatée et de sa sanglante vengeance sur son heureux rival, le bel Acis que la nymphe lui préfère. Par les vers d'Aristophane qui parodient Philoxène[3], on voit à peu près comment le poëte avait compris ce sujet. Le cyclope y était repré-

[1] C'est cette imitation de tempêtes, de rivières retentissantes, de taureaux mugissants, etc. dans les dithyrambes que vise Platon (*République*, III, p. 397). Un parasite dit très-spirituellement d'un de ces dithyrambes-tempêtes de Timothée qu'il avait déjà vu dans bien des bouilloires des tempêtes plus grandes que celles que faisait Timothée. Athénée, VIII, p. 338, a.

[2] Chap. xv. Cf. ch. xxi.

[3] *Plutus*. 290. Les chants des brebis et des chèvres que le chœur y est appelé par Carion à bêler et à chevroter, font allusion à l'imitation de ces animaux dans le dithyrambe.

senté comme un monstre inoffensif, un Caliban bénin qui, en compagnie de ses brebis bêlantes et de ses chèvres chevrotantes, rôde, comme avec des enfants chéris, à travers les montagnes, cueillant pour sa gibecière des légumes sauvages, et s'étend ensuite par terre, à moitié ivre, commodément et nonchalamment, au milieu de ses troupeaux. Dans sa fureur amoureuse, il devient lui-même poëte et se console du dédain, qu'il a essuyé par des chants qui lui semblent fort beaux à lui-même : ses brebis aussi partagent ses douleurs et appellent Galatée par leurs bêlements mélancoliques[1]. Les anciens voyaient dans tout le poëme, dont Théocrite reprit le sujet pour en former avec plus de goût une idylle[2], des allusions cachées aux relations de Philoxène avec Denys le tyran, le poëte amateur qui avait enlevé une maîtresse, disait-on, à Philoxène. Si l'on ajoute que le dithyrambe de Timothéos, les *maux d'enfantement de Sémélé*[3], passait dans l'antiquité pour la représentation indécente et complétement dépourvue d'idéalisme d'une scène de ce genre[4], on pourra se former une idée suffisante de tout ce dithyrambe nouveau. Point d'unité de pensée comme dans la poésie de Pindare, point de ton dominant qui régnât dans le poëme entier et qui

[1] Hermésianax, *Fragm.*, v. 74.

[2] Théocrite, *Idylle* XI ; conf. les scholies sur cette pièce.

[3] Σεμέλης ὠδίς.

[4] Le spirituel Stratonice en disait : « Si elle enfantait un artisan au lieu d'un dieu, pourrait-elle crier plus fort ? » Athénée, VIII, p. 352, a. — Dans un esprit analogue, Polyide faisait d'Atlas un berger de Libye. Tzetzès sur Lycophron, 879.

pût donner à l'âme une disposition et un caractère déterminés, point de subordination du mythe à certaines idées morales, point de métrique réglée selon des lois établies ni savamment combinée d'après un plan : mais un jeu lâche et voluptueux de l'émotion lyrique, sous les impulsions accidentelles d'une fable mythique, prenant tantôt telle direction, tantôt telle autre, et s'attachant de préférence aux choses qui permettaient une imitation directe par les sons, une peinture enfin qui se complaisait dans les charmes sensuels. Beaucoup de monodies dans les dernières tragédies d'Euripide qu'Aristophane raille dans *les Grenouilles*, ont tout à fait, par cette peinture sensuelle et ce défaut de tenue, le caractère du dithyrambe contemporain et pourraient bien en donner l'idée la plus fidèle.

Des productions d'Euripide qui appartiennent au genre lyrique, on pourra aussi inférer qu'une réflexion corrosive et délétère, un raisonnement suprarationaliste régnaient jusque dans la poésie lyrique, à côté de ce miroitement pittoresque de sensations physiques. Le dithyrambe toutefois s'y prêtait mieux que d'autres genres poétiques d'un ton plus calme. Nous rappelons surtout les Éloges, en forme de péans, d'êtres tout à fait généraux et abstraits, tels que la Santé, par exemple, qui deviennent de mode à cette époque. Nous possédons plusieurs vers d'un poëme de ce genre, composé par Licymnios[1]. Ils sont pour la plupart incorporés dans le

[1] Sextus Empiricus, *adv. mathematicos, ex rec.* Bekker, p. 556.

petit péan de la Santé par Ariphron qui nous est conservé. On y trouve, avec beaucoup de justesse, mais avec fort peu de poésie, que sans la santé l'homme ne peut bien jouir ni de la richesse, ni de la domination, ni d'aucun autre bien[1]. Quoique le sujet n'en soit pas moins abstrait, le péan ou le scolion à la Vertu du grand Aristote est plus lyrique par sa composition. La vertu y est dès l'exorde représentée avec une chaleur enthousiaste, comme une divinité brillante d'une beauté virginale : mourir pour elle est un sort envié en Hellade; et l'énumération des grands héros qui souffrirent et moururent pour elle, se termine, par une transition brusque, mais certainement voulue, avec l'éloge profondément senti du noble ami d'Aristote, Hermias, souverain d'Atarné.

L'élégie elle aussi resta, pendant la période de la littérature attique, un amusement poétique très-goûté, ce qui ne peut guère étonner quand on sait qu'elle demeura toujours fidèle à sa première destination d'égayer les banquets et de répandre sur les jouissances de la table et de la société la douce lumière de l'élévation poétique. Aussi les fragments élégiaques de ce temps d'Ion de Chios, de Dionysios d'Athènes, du sophiste Evénos de Paros, de Critias d'Athènes, parlent-ils tous assez longuement du vin, de la vraie manière de boire, de la danse et du chant au repas, du jeu de *cottabos* que la jeunesse

[1] Athénée, XV, p. 702, a. Böckh, *Corp. inscr.*, t. I, p. 477 et suiv. Schneidewin, *Delectus poesis græc. eleg. iamb. melic.*, p. 450.

pratiquait alors avec tant d'ardeur, et d'autres choses de ce genre. Les joies de la table avec la mesure voulue, tel est le sujet constant de ces petits poëmes. Savoir se recueillir au milieu de la jouissance, et jouir moralement du plaisir matériel, conserver le sentiment de la dignité morale, voilà le but où vise cette élégie : « Boire, dit Ion[1], et plaisanter et être juste. » Comme cependant il est naturel que de la table joyeuse les pensées passent facilement à toute la situation sociale et politique sans laquelle la jouissance insouciante serait impossible, l'élégie conserve toujours un caractère politique, et les hommes d'État aimaient à communiquer dans cette forme leurs idées sur ce qui convenait à la Grèce et aux diverses républiques. Il en était ainsi sans doute des élégies de Denys, homme d'État assez remarquable du temps de Périclès, et qui dirigea les Athéniens dans le grand établissement hellénique de Thurii. On l'appelle en plaisantant l'homme d'airain, parce que le premier, disait-on, il avait proposé aux Athéniens, qui ne s'étaient servis jusque-là que d'argent, l'introduction de la petite monnaie de cuivre. Il serait bien à désirer que nous connussions la suite de cette élégie de Denys, où il dit : « Or ça ! venez entendre une bonne nouvelle, suspendez vos combats de coupes, accordez-moi votre attention ; écoutez[2]. »

La tendance politique se trahit avec plus d'évidence

[1] Πίνειν καὶ παίζειν καὶ τὰ δίκαια φρονεῖν. Athénée, X, p. 447, d.
[2] Athénée, XV, p. 669, b.

encore dans les fragments importants des élégies de Critias, fils de Calleschros : il y disait formellement qu'il avait proposé, dans l'assemblée populaire, le rappel d'Alcibiade, et qu'il était l'auteur du plébiscite[1]. La prédilection pour Lacédémone que Critias avait sucée, en sa qualité d'eupatride athénien et d'ami de Socrate, se trahit dans les éloges des vieux usages que les Spartiates observaient au repas, tandis que les coutumes des Lydiens efféminés avaient fait irruption chez les Athéniens[2]. Cela ne donne cependant pas encore le droit de supposer dès lors à Critias ces sentiments mauvais et criminels contre le peuple d'Athènes qui ne se développèrent chez lui que peu à peu, sous l'empire des circonstances et avec cette terrible conséquence qui souvent dans la vie politique fait fatalement d'un faux pas le malheur de toute une vie.

De cette élégie, cultivée dans le cercle de la civilisation attique, se distingue essentiellement l'élégie d'Antimaque de Colophon que l'on pourrait appeler le réveil de la plainte amoureuse de Mimnerme. Antimaque qui fleurit après l'ol. 94[e] (404) est d'ailleurs en tout un évocateur de la vieille poésie, un esprit qui poursuit ses études solitaires, loin du courant de la civilisation moderne. Aussi trouve-t-il à cause de cela même peu d'écho dans son temps, et on rapporte qu'à la lecture de sa *Thébaïde* tous ses auditeurs, à l'exception du seul

[1] Plutarque, *Alcibiade*, 33.
[2] Athénée, X, p. 432, d.

Platon, s'éloignèrent. Son poëme élégiaque, intitulé *Lydé*, était consacré au souvenir d'une jeune fille lydienne qu'il avait aimée et perdue de bonne heure[1]. Tout l'ouvrage était donc une plainte sur sa perte qui recevait sans doute la chaleur et la vie par le souvenir mélancolique du poëte, évoquant le passé évanoui. Nous savons, il est vrai, qu'Antimaque employait beaucoup de sujets mythiques pour orner son poëme; mais s'il n'avait fait autre chose qu'orner la pensée générale des souffrances que lui avait values son amour, par des exemples de destinées semblables, puisés dans la mythologie, son poëme n'aurait certainement pas mérité la célébrité dont il jouissait dans l'antiquité.

Voilà le moment aussi de reprendre le fil de l'histoire de la poésie épique que nous avons laissé tomber après Pisandre. (V. ch. IX.) Elle ne dormait pourtant pas. Dans la personne de Panyasis d'Halicarnasse, oncle d'Hérodote (vers l'ol. 78e, 468[2]), de Chérilos de Samos (vers l'ol. 94e, 404), de cet Antimaque de Colophon dont nous venons de parler et dont la jeunesse coïncidait avec la vieillesse de Chérilos[3], elle trouva des organes qui toutefois rencontrèrent, à tout prendre, autant d'indif-

[1] D'après le passage capital d'Herménésianax.

[2] C'est Suidas qui donne cette date; plus tard, à peu près vers l'ol. 82e eut lieu l'assassinat de Panyasis par Lygdamis, tyran d'Halicarnasse, le même qu'Hérodote chassa dans la suite.

[3] Lorsque Lysandre était à Samos, après avoir vaincu Athènes, Chérilos se trouvait près de lui, et dans les concours poétiques qu'il y organisa, Antimaque, jeune encore, fut vaincu par Nicératos d'Héraclée. Plutarque, *Lysandre*, 18.

férence chez le public de leur époque, que la poésie homérique avait trouvé de curiosité et d'admiration universelles. Ce ne furent que les études littéraires d'Alexandrie qui les déterrèrent et placèrent Panyasis et Antimaque au rang des premiers poëtes d'épopées à côté de Pisandre. Aussi n'avons-nous comparativement que peu de fragments de ces poëtes : et ceux que nous possédons ne sont guère cités qu'en vue de renseignements d'érudition : il s'est conservé peu de choses caractéristiques qui puissent donner une idée de toute la manière et de l'art de ces poëtes.

Panyasis a embrassé dans son *Héraclée* une grande richesse de mythes et peint avec amour les aventures du héros dans les contrées éloignées du monde et toutes celles qui ont un certain tour romanesque. La description des vrais exploits, de la vigueur d'athlète et de la virilité invincible du héros semble avoir été relevée ou adoucie par l'attrait de peintures d'un genre bien différent. C'est ainsi du moins qu'il animait un repas auquel Héraclès prenait sa part, par les propos agréables des braves buveurs ; et sans doute les couleurs animées ne faisaient pas défaut au récit de la servitude du héros auprès d'Omphale qui amena Héraclès en Lydie[1].

Le même poëte avait aussi fait de la première histoire des Ioniens en Asie Mineure, de leurs migrations et établissements sous la conduite de Nélée et d'autres Codrides, le sujet d'un grand poëme épique : *les Ioniques*.

[1] *Panyasis Halic.*, *Heracleadis fragm.*, *ed.* P. Tzschirner Vra-1., 1842, E. M.

Chérilos le Samien conçut le vaste dessein d'illustrer par une épopée l'événement le plus grand et certainement le plus glorieux de l'histoire réelle des Grecs, la guerre du roi des Perses, Xerxès, contre l'Hellade. Il est impossible de blâmer ce choix, quand même on considérerait, comme nous, l'épopée historique dans le sens propre du mot, comme un genre faux et bâtard. Mais la guerre médique était, par ses lignes principales, un événement d'une simplicité et d'une grandeur si remarquables, — ce despote de l'Orient conduisant les troupeaux de ses peuples asservis contre les républiques de l'Hellade, menacées dans toute la liberté de leur existence, — elle était en même temps, par ses détails de second ordre, tellement enveloppée déjà dans les brouillards et le clair-obscur grâce à la renommée aux mille bouches des Grecs, qu'elle se prêtait évidemment à être traitée d'une façon vraiment poétique. Si Aristote soutient avec raison que la poésie est plus philosophique que l'histoire parce qu'elle contient plus de vérité générale, il faut avouer que des événements tels que la guerre médique appartiennent tout à fait à la poésie, ou si l'on veut, à l'histoire naturellement poétique. Maintenant, Chérilos saisit-il toute la grandeur de cet événement, en pénétra-t-il avec une égale vivacité le côté matériel et le côté moral ? c'est ce qu'on ne peut plus guère décider, puisque les fragments conservés ne se rapportent qu'à des détails, la plupart du temps sans importance[1]. Le

[1] Il est certain que les Athéniens ne payèrent pas chaque vers de

début du poëme où Chérilos se plaignait que tout le terrain de la poésie épique fût déjà partagé et qu'il ne lui restât plus de prix à gagner, est d'un mauvais augure ; ce n'est pas là le motif qui eût dû le déterminer à peindre le plus grand exploit des Hellènes. Malheureusement le désir d'être neuf semble en effet avoir fortement influé sur l'ensemble et le détail de son ouvrage. Aristote blâme ses comparaisons comme obscures et recherchées [1], et dans les fragments on a également relevé, non à tort, de l'afféterie et de la puérilité [2].

La *Thébaïde* d'Antimaque était d'une composition très-vaste, pour ne pas dire encyclopédique. Dans l'exécution du détail il y avait beaucoup d'érudition mythologique, dans l'expression beaucoup d'étude et de soin ; mais l'ensemble, au dire des critiques anciens, manquait de cette cohésion intime qui eût attaché l'auditeur, et de ce parfum de grâce que l'industrie la plus infatigable ne saurait donner à ses produits [3]. Aussi Hadrien restait-il certainement bien fidèle à sa prédilection pour ce qui était affecté, recherché et pompeux, lorsqu'il plaça An-

Chérilos d'un statère d'or, comme on a inféré d'un passage de Suidas ; il est évident que c'est là une confusion avec le Chérilos plus jeune qu'Alexandre récompensa, dit-on, si princièrement. (Horace, *Ep.*, II, I, 233.)

[1] Aristote, *Topique*, VIII, 1.

[2] A. F. Næke, *Chœrili Samii quæ supersunt.* Lips., 1817.

[3] V. Schellenberg, *Antimachi Colophonii reliquiæ*, p. 38 et suiv. (Stoll, *Animadvers. in Antim. Col. fragm.* Gottingue, 1840, et l'édition des fragments par le même philologue. Dillenburg, 1845. E. M.)

timaque au-dessus d'Homère et qu'il s'efforça d'imiter son style dans un ouvrage du genre épique qu'il avait entrepris lui-même[1].

CHAPITRE XXXI.

L'ÉLOQUENCE POLITIQUE A ATHÈNES AVANT L'INFLUENCE DE LA RHÉTORIQUE.

En voyant la poésie, dans les derniers tragiques aussi bien que dans la comédie, tomber de plus en plus au niveau de la prose, on est naturellement amené à voir dans celle-ci l'élément prédominant de la littérature de l'époque, et on n'en est que plus curieux d'examiner la direction, la marche et les lois de développement de cet empire.

Le développement de la prose appartient presque tout entier à cette période entre les guerres médiques et Alexandre le Grand. Tout ce qui est antérieur à cette époque en fait d'essais de prose, ou ne se distingue pas assez de la parole ordinaire de la vie commune pour constituer un véritable langage littéraire, ou, s'il s'en distingue, doit son charme et son éclat, non à des

[1] Spartien, dans la *Vie d'Hadrien*, c. xv. On sait maintenant que le titre de l'ouvrage d'Hadrien était *Catachenæ* (V. Bergk, *de Antimachi et Hadriani Catachenis, Zeitschr. f. Alterthumsw.* 1835, n° 37. E. M.). Le poëme peut avoir eu quelque ressemblance avec les *Diræ* de Valerius Caton.

qualités intrinsèques, mais à l'imitation de locutions et de formes de composition propres à la poésie dont le développement avait précédé de tant de siècles celui de la prose.

En abordant cette forme nouvelle de productions intellectuelles et en essayant de se faire une idée juste du développement particulier qu'elle parcourut chez les Hellènes, il est prudent de ne pas diviser tout d'abord en genres, selon les divers sujets traités dans cette forme, l'ensemble de la prose. Efforçons-nous au contraire autant que possible de lui conserver son caractère d'ensemble ; après tout, la prose n'est-elle pas partout une seule et même chose dans ses caractères principaux, puisqu'elle n'est qu'une forme plus savante de la parole ordinaire dont l'objet est la réalité, dont l'agent est l'intelligence?

A comparer tout d'abord l'ensemble de la prose à celui de la poésie, on avouera que, tout en étant sœurs, elles ne se confondent point l'une avec l'autre ; à tel point qu'il est impossible de les comprendre dans une définition commune, puisqu'elles n'ont en commun que le fait de parler au moyen de sons articulés et d'être fixées par l'écriture. D'ailleurs, en contemplant la vie morale de l'humanité soit dans le commerce social, soit dans l'art ou la science, on rencontrera toujours la poésie et la prose à des moments et à des endroits très-éloignés les uns des autres.

La poésie est, par toute son essence, un art, un des beaux-arts. Elle a pour mission d'exprimer et de repré-

senter des émotions qui remplissent puissamment l'âme humaine, de mettre sous les yeux de l'esprit, de lui exposer complétement ce qui agite et occupe le cœur humain. Elle n'a point de but dans la vie matérielle; elle ne se propose point de déterminer la volonté d'autrui, de décider les hommes à telle ou telle action; tant qu'elle reste poésie, elle demeure au-dessus des besoins de toute la vie terrestre. L'esprit y apparaît libre et créateur. Quoiqu'il tire sa nourriture du monde réel de l'expérience, il le transforme cependant d'après ses propres lois et les exigences de sa nature, non d'après celles de la réalité. C'est à bon droit que de mille manières différentes on a appelé la poésie une fille du ciel: et les Grecs n'ont tenu pour un don des Muses olympiennes que l'inspiration poétique, et non la prose.

La prose n'est pas originairement un art, pas plus que la construction d'une maison pour servir d'abri contre le vent et la tempête n'est un art dans le vrai sens du mot. Elle est l'usage naturel, en vue de certains buts déterminés, de la parole articulée qui fixe les idées. Ces buts se trouvent toujours dans les rapports des hommes avec la réalité. C'est, en premier lieu, l'effort pour donner à la réalité, au milieu extérieur de l'homme, à l'état social, une forme et un arrangement qui soient en harmonie avec les intérêts de l'individu ou de l'ensemble c'est ensuite le désir d'acquérir et de répandre les connaissances de la réalité qui sont indispensables à l'homme pour pouvoir se soumettre le monde réel; et ce n'est que beaucoup plus tard et peu à peu que perce,

pour gagner de plus en plus de terrain, la curiosité désintéressée, le désir de savoir pour savoir.

A tous ces égards la prose est encore loin d'être un art; mais elle le devient, tout comme la construction des édifices s'élève à la hauteur d'un art lorsque, à l'intention de créer un abri contre le vent et la tempête, l'effraction et le vol, se joint l'effort de donner à l'édifice un caractère déterminé, d'exprimer ou d'éveiller par ses formes certaines sensations et certaines dispositions d'esprit, en un mot de représenter immédiatement et par la vue une vie morale. De la sorte un peuple, pour peu qu'il ait la vocation et la disposition des beaux-arts, transforme tous les objets qu'il produit pour atteindre des buts déterminés ou pour satisfaire des besoins matériels, en instruments qui lui servent à révéler l'âme et l'esprit. Ses vases, les ustensiles de l'usage le plus journalier expriment dans leurs formes et leurs ornements l'esprit du peuple, ne fût-ce que d'une manière vague et insuffisante, de façon cependant à prêter à ces choses qui l'entourent une force mystérieuse qui réagisse sur l'esprit lui-même.

Ce sont ces instincts et ces besoins de l'esprit, si puissants dans le peuple grec, qui, à partir du siècle de Périclès, produisirent l'art de la prose, en amenant les orateurs, historiens et philosophes, à concentrer dans une idée d'ensemble, dans une seule et grande intuition de l'esprit, les pensées qu'ils avaient à communiquer et qui avaient en vue tantôt l'activité pratique, tantôt l'enseignement théorique. Ce sont encore ces in-

stincts et ces besoins intellectuels qui les poussèrent à mettre les formes du discours en harmonie intime avec ces idées, de façon que ces formes, pour nous servir d'une comparaison, accompagnassent, comme une musique légère, l'opération de la pensée et produisissent sur l'âme une impression totale qui fût avec les intentions pratiques ou théoriques de l'ouvrage dans la même harmonie que l'on trouve nécessairement entre l'effet que produit sur l'âme une œuvre de belle architecture, et la destination de cet édifice à certains usages pratiques.

Tel est le point de vue auquel nous nous placerons en racontant l'histoire de la prose attique. Ce que ce récit devra surtout rendre clair et saisissable, c'est le caractère d'ensemble de ces ouvrages, auquel se rattache étroitement le style des diverses formes, c'est l'impression qu'ils produisent sur l'esprit des lecteurs, c'est enfin la connexité de toutes ces choses avec l'état de la nation, avec l'énergie et l'élasticité de l'esprit et avec les rapports entre la raison et les passions. Or, il va de soi que tout cela serait impossible si l'on ne consentait à aborder, en même temps que la forme, le contenu des œuvres, les sujets qu'ont traités leurs auteurs, les intentions pratiques et théoriques, en un mot, que poursuivaient les prosateurs, en composant ces ouvrages.

Dans toute l'histoire de la prose attique depuis les temps de Périclès jusqu'à Alexandre le Grand, on peut distinguer trois époques, dont on désignera provisoire-

ment la première par les noms de Périclès lui-même, d'Antiphon et de Thucydide, la seconde par ceux de Lysias, d'Isocrate et de Platon, la troisième enfin par ceux de Démosthène, Eschine, Démade. La suite montrera pourquoi nous choisissons de préférence ces noms.

Deux choses fort différentes concourent pour amener la première époque c'est la politique athénienne et la sophistique de Sicile. Examinons-les tout d'abord.

Depuis que Solon eut fondé la démocratie d'Athènes, il s'était formé chez les hommes d'État les plus distingués une idée déterminée de la mission d'Athènes, idée basée sur des réflexions pénétrantes au sujet de la situation extérieure et les ressources intérieures de l'Attique, du caractère et des dispositions de ses habitants. Le développement de la souveraineté populaire, l'industrie et le commerce, l'empire des mers, tels étaient, aux yeux de ces hommes d'État, les points principaux de la mission d'Athènes. Certaines de ces idées se transmirent de Solon, à travers toute une suite d'hommes d'État[1], jusqu'à Thémistocle et Périclès, et furent de plus en plus développées et étendues par eux. Lors même qu'un parti politique opposé, celui d'Aristide et de Cimon, cherchait à enrayer ce développement, ce n'étaient pas, après tout, ces points principaux

[1] Plutarque en parle dans sa vie de *Thémistocle*, 2. Thémistocle, tout jeune encore, s'attache à Mnésiphile, le même qui joue un rôle si important chez Hérodote (VIII, 57), et qui cultivait, comme une étude héritée de Solon, ce qu'on appelait alors σοφία, et ce que Plutarque définit la capacité politique et l'intelligence pratique.

qui formaient le sujet de leurs dissentiments avec les adversaires ; au fond, ils ne voulaient que tempérer ce mouvement trop précipité qui ressemblait à la flamme agitée d'un flambeau, afin de lui conserver une vie plus longue.

Cette méditation profonde, jointe à ce sentiment très-net des besoins d'Athènes[1], donnait aux discours d'hommes tels que Thémistocle et Périclès, une vigueur et une solidité intrinsèque qui firent bien plus d'impression sur le peuple athénien que n'auraient pu le faire une proposition ou un conseil utiles, mais isolés et ne visant qu'un cas particulier. Dès les temps héroïques on avait parlé au peuple en Grèce, bien avant que les assemblées populaires se fussent emparées du gouvernement dans le sens démocratique. Les rois d'autrefois avaient harangué le peuple tantôt avec cette facon naturelle qu'Homère attribue à Ulysse, tantôt en phrases brèves et laconiques comme Ménélas ; Hésiode prête aux rois une Muse particulière, Calliope, dont la puissance les met à même de parler devant le peuple et la justice de manière à persuader et à gagner les auditeurs. Au fur et à mesure que se développèrent les constitutions républicaines après les temps d'Homère et d'Hésiode, d'innombrables dignitaires ou chefs populaires avaient, dans les nombreuses cités libres de la Grèce, parlé soit aux assemblées du peuple, soit aux sénats et aux com-

[1] Τοῦ δέοντος, expression fort usitée à Athènes du temps de Périclès, et qui signifie l'exigence momentanée de la situation actuelle de l'État.

missions, et certes ils avaient prononcé plus d'une allocution énergique. Cependant tous ces discours ne survivaient pas à la circonstance donnée qui les avait provoqués; ils se perdaient dans l'air, sans laisser plus d'impression durable que la conversation de la vie commune; et, il faut bien le supposer, on ne songea pas, pendant tout ce temps, que l'éloquence pût agir au delà de l'événement particulier et acquérir une influence dominante sur toute l'activité du peuple. Les Ioniens eux-mêmes, si spirituels et si vifs, se distinguaient évidemment, au temps de l'épanouissement le plus brillant de leur esprit, plus par la conversation et par le récit dans le cercle social que par le discours plus majestueux de l'assemblée populaire; Hérodote au moins aime beaucoup à intercaler, dans son histoire où il se rattache si étroitement aux Ioniens, des conversations, des discours même en cercle intime: mais son récit ne connaît pas ces harangues au peuple, ces *démégories* qui sont si caractéristiques dans Thucydide. L'antiquité est unanime à reconnaître Athènes seule pour la terre de l'éloquence[1]; et, de même que les seuls ouvrages des orateurs attiques ont été conservés par la littérature, l'éloquence *illettrée* elle aussi, celle qui n'était pas destinée à être consignée par l'écriture, et qui fut le germe de l'éloquence littéraire, si célèbre plus tard, était certainement bien plus propre à Athènes qu'au reste de la Grèce.

Chez Thémistocle qui, avec autant de sagacité que de

[1] Studium eloquentiæ proprium Atheniensium. Cicero, *Brutus*, 13.

hardiesse d'esprit, posa, dans les moments les plus dangereux et les plus difficiles, les solides fondements de la grandeur d'Athènes, l'éloquence proprement dite se fait encore moins remarquer que la sagesse de ses plans et l'énergie dans l'exécution; toutefois on convenait en général qu'il fut parfaitement en état d'exprimer ses pensées et de les recommander par la parole[1]. L'éloquence jouait un rôle bien plus important dans les discours de Périclès. La puissance et l'empire d'Athènes, quoique constamment attaqués et contestés, étaient déjà arrivés alors à une certaine stabilité et solidité. C'était le moment d'embrasser du regard ce qui avait été fait et de se rendre compte des principes propres à le conserver et à l'étendre au besoin; il s'agissait enfin de savoir à quoi serviraient cet empire sur les Grecs des îles et des côtes, obtenu par tant et de si grands efforts, ces ressources financières qui affluaient en si grandes masses à Athènes. De toute la carrière politique de Périclès il ressort qu'il comptait réellement sur la capacité de son peuple de se gouverner lui-même ou du moins qu'il espérait la lui donner, et qu'il ne le considérait point comme une balle que des démagogues ambitieux se jetteraient en jouant l'un à l'autre. En fortifiant tout ce qui favorisait la participation de l'homme du peuple à la chose publique, il protégeait en même temps tout ce qui pouvait répandre l'éducation et les con-

[1] Ἱκανώτατος εἰπεῖν καὶ γνῶναι καὶ πρᾶξαι, dit Lysias (*Epit.* 42), pour n'en pas citer d'autres.

naissances et donna au peuple, par les dépenses inouïes pour des ouvrages d'architecture et de sculpture, une direction prononcée vers le beau et le grand en tous sens. Aussi, il n'en faut pas douter, quand Périclès montait à la tribune aux harangues, ce qu'il réservait avec intention pour les occasions importantes[1], il n'avait certainement pas en vue tel vote qu'il voulait obtenir; ce qu'il se proposait, c'était de donner à toute la politique d'Athènes, aux vues des Athéniens sur leur situation extérieure et sur la mission de toute leur existence politique, cet esprit noble et élevé qui, dans les intentions de ce véritable ami du peuple, devait lui survivre longtemps. C'est tout à fait dans ce sens que Thucydide, qu'il faut considérer à beaucoup d'égards comme un digne élève de l'école de Périclès, envisage les intentions et l'esprit de l'éloquence de ce grand homme en le faisant parler à trois reprises et chaque fois d'une façon très-étendue et très-importante.

Cette admirable triade de discours que Thucydide met dans la bouche de Périclès, forme, prise à part, un ensemble magnifique, merveilleusement accompli et arrondi. Le premier discours[2] prouve la nécessité de la guerre contre le Péloponnèse et la probabilité d'une issue heureuse; le second[3], prononcé après les premiers succès de cette guerre, sous forme de discours funèbre, tend à confirmer les Athéniens, à les encourager par

[1] Thuc., I, 140-144.
[2] Thuc., II, 35-46.
[3] Thuc., II, 60-64.

les plus nobles pensées à persévérer dans toute leur manière d'être et d'agir ; moitié apologie, moitié éloge d'Athènes, il est plein de sincérité, de noble dignité, de modération et de conscience de la propre valeur ; le troisième enfin, après les souffrances que la peste, plus que la guerre, avait infligées à Athènes et qui avaient fait hésiter le peuple à poursuivre ses résolutions, offre aux citoyens la consolation la plus digne d'une âme virile en leur prouvant que jusque-là le Destin qu'on ne saurait prévoir, les a seul trompés, que leurs calculs et leurs prévisions ont été justes et ne les tromperont pas dans l'avenir, pourvu qu'ils ne se laissent pas troubler par des accidents imprévus[1].

Aucun des discours de Périclès n'a été conservé par écrit. Peut-être s'étonnera-t-on qu'on n'ait pas cherché à fixer et à conserver pour les contemporains et la postérité des œuvres de l'esprit que tout le monde jugeait inimitables et qu'à certains égards il faut, en effet, se représenter comme le degré suprême de l'éloquence[2]. On ne peut guère se l'expliquer que par le fait constaté

[1] Le discours de Périclès où il donnait un aperçu des forces militaires et des ressources d'Athènes, est rapporté par Thucydide (II, 13) en langage indirect et par extrait, précisément parce qu'il n'offre pas cette occasion de développer des idées générales et dominantes.

[2] Platon, qui n'aime pas autrement Périclès, le tient cependant pour le τελεώτατος εἰς τὴν ῥητορικήν. Il en voit l'origine dans sa connaissance des spéculations d'Anaxagore (*Phèdre*, p. 270). Cicéron (*Brutus*, 12) l'appelle *oratorem* prope *perfectum*, probablement pour qu'il lui reste quelque chose à dire sur les orateurs suivants.

par nous tout à l'heure qu'on ne songeait pas encore qu'un discours pût avoir un autre mérite que celui d'atteindre un but pratique déterminé ; on n'avait pas encore eu l'idée de mettre des discours dans la même catégorie que des ouvrages poétiques et de les conserver, en faisant abstraction de leur sujet, uniquement pour la supériorité avec laquelle ce sujet était traité, et pour la beauté de la forme. Quelques expressions particulièrement énergiques restaient seules dans la mémoire avec une précision complète, bien qu'une impression générale de la grandeur et de la profondeur de ces discours leur survécût pendant longtemps. Or, cette impression durable, dont parlent encore des écrivains d'une époque bien plus récente, et l'affinité de Périclès avec d'autres orateurs attiques de la première période, ainsi qu'avec Thucydide, nous mettent en état de nous faire une idée assez distincte, et nullement formée au hasard, de la manière de Périclès.

Ce qui caractérise tout d'abord l'éloquence de Périclès et de ceux qui se rattachent à lui de près, c'est une très-grande abondance et une précision remarquable des pensées. La réflexion que n'a pas usée encore la longue habitude de l'abstraction générale et qui ne s'est pas encore amollie par la banalité des raisonnements, aborde vigoureusement le monde des choses humaines, et aidée par une expérience abondante et une observation déliée, jette sur tout objet la lumière d'idées nettes et ordonnatrices. Cicéron caractérise l'art de Périclès, Thémistocle et Thucydide, — car il compte avec

raison Thucydide parmi les orateurs, — par « la précision de la pensée, la finesse et la concision[1], et une richesse plutôt d'idées que de mots ; » il en distingue la génération suivante de Critias, Théramène et Lysias, qui, dit-il, « furent encore pénétrés de la séve de Périclès[2], » mais qui déjà « amplifiaient davantage leurs pensées[3]. »

En les examinant de plus près, on trouve que les pensées de Périclès sont toujours illuminées par un point de vue élevé dans la contemplation des choses humaines. La majesté qui le distinguait comme orateur et qui lui valut le nom de l'Olympien, reposait surtout dans la facilité et l'habitude qu'avait son esprit de rapporter tous les événements particuliers à des principes généraux, à des idées éternelles, et de puiser ces principes et ces idées dans la notion élevée et grandiose qu'il se formait de la destinée du genre humain. C'est là ce qui fait dire à Platon que Périclès ajoutait à la souplesse natu-

[1] Il dit *subtiles, acuti, breves. Subtiles* signifie ici la distinction précise des idées, et en général l'empreinte nettement accusée des pensées.

[2] *Retinebant illum Periclis succum.*

[3] *De Oratore*, II, 22. Cicéron classe un peu différemment, dans le *Brutus* (7), les anciens orateurs. Ici il place Alcibiade à côté de Critias et de Théramène ; il prétend qu'on peut apprendre à connaître leur éloquence par Thucydide. Il les appelle *grandes verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves et ob eam causam interdum subobscuri.* Philostrate le Sophiste (I, 6) et Hermogène (περὶ ἰδεῶν, dans Walz, *Rhetor græc.*. vol. VIII, p. 388) caractérisent mieux encore Critias ; on y voit que son style tenait le milieu entre celui d'Antiphon et celui de Lysias.

relle de son génie une élévation acquise qui le faisait toujours viser à des buts déterminés[1]. Voilà aussi pourquoi ses pensées demeuraient si profondément ancrées dans le cœur des auditeurs : selon la belle image d'Eupolis, elles restèrent au fond des esprits, comme l'aiguillon de l'abeille[2].

Quel était le secret de cette puissance extraordinaire de la parole de Périclès? Il consistait, il ne faut pas en douter, dans cette union de deux qualités généralement opposées : la pensée était à la fois juste, frappante, adaptée au cas spécial, et élevée, grande, empreinte d'un certain idéalisme. L'éloquence de Périclès ne visait qu'à faire naître la persuasion et à donner à l'esprit du peuple une direction déterminée et durable. Toute tendance, au contraire, à produire une impression vive, mais momentanée, une sorte d'ivresse des esprits en excitant l'émotion et la passion, lui était complétement étrangère. D'après tout le développement de l'éloquence attique, tel que nous le connaissons, on doit forcément supposer qu'on ne pouvait trouver dans les discours de Périclès le moindre des moyens par lesquels la rhétorique du siècle suivant savait produire des émotions plus violentes et plus irrégulières. On nous peint le maintien extérieur de Périclès sur la tribune comme un jeu de physionomie très-calme, altérant à peine les traits du visage,

[1] Platon (*Phèdre*, p. 270) : Τὸ ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ πάντη τελεσιουργὸν... ὃ Περικλῆς πρὸς τῷ εὐφυὴς εἶναι ἐκτήσατο. Τελεσιουργόν signifie, d'après le contexte, l'effort en vue d'un grand but déterminé.

[2] Scholiaste d'Aristophane, *Acharniens*, v. 529. K. H.

un geste très-réservé et plein de dignité, les vêtements toujours en ordre pendant l'action oratoire, le timbre de la voix constamment à la même hauteur et de la même force[1] : et c'est exactement ainsi qu'il faut se figurer la disposition d'âme qu'il exprimait et celle qu'il faisait naître chez autrui. Jamais Périclès n'eut le désir de plaire au peuple autrement qu'en l'éclairant sur ses propres intérêts, jamais il ne descendit jusqu'à le flatter. Si grande que fût l'idée qu'il avait des talents et des destinées du peuple athénien, il ne craignait jamais de lui dire de dures vérités, lorsque les circonstances l'exigeaient. Mais cela même, nous dit Cicéron, passait en lui pour de l'amour du peuple et faisait une impression favorable et persuasive lorsqu'il haranguait la foule[2]. Jusque dans les situations où il était personnellement menacé, il n'attendait son propre salut que de la conviction du peuple, et cette conviction, il ne voulait l'obtenir que par une exposition énergique et lucide de la vérité. Nulle trace d'attendrissements et d'émotions momentanés[3]. Il s'efforçait bien moins en-

[1] Plutarque, *Périclès*, 5.

[2] Cicéron, *de Oratore*, III, 34.

[3] Rien ne montre mieux le changement qu'avait subi le caractère de l'éloquence grecque, que le passage de Denys d'Halicarnasse, où il trouve tout à fait inadmissible que Périclès, dans le troisième discours chez Thucydide, ait parlé avec la dignité et le calme que lui prête l'historien dans un esprit tout périclécn. « Où juges et accusateurs sont les mêmes, il est besoin de verser d'abord des larmes abondantes et de faire mille lamentations pour être écouté avec bienveillance » (Denys, *de Thucyd. judicium*, c. XLV, p. 927.) Le rhé-

core d'égayer ou d'amuser le peuple : de même que sur la tribune son visage ne trahit jamais un sourire[1], sa dignité n'avait aucun alliage de gaieté sociale[2] : une gravité sublime régnait dans toute son apparition en public.

Il n'y a pas jusqu'à l'expression et au style de l'éloquence de Périclès dont on ne puisse se faire une idée, d'après certaines traditions et le caractère du temps. Il se servait, plus encore que Thucydide[3], du langage de la vie ordinaire, le dialecte attique, tel qu'il était en usage; mais il savait donner aux mots, grâce à l'exactitude, au soin et à la propriété dans l'emploi, une netteté et une profondeur qui faisaient en grande partie la vigueur de sa parole. Quoique son langage fût celui de l'intelligence et non celui de l'imagination, il s'entendait cependant fort bien à prêter à ses pensées cette vivacité sensuelle et cette énergie que produisent des images et des comparaisons frappantes, et le peu de développement de la prose l'amenait forcément à se servir alors de tournures poétiques. Ce sont précisément ces locutions et apophthegmes des discours de Périclès, que les anciens, Aristote surtout, nous ont conservés en assez grand nombre. C'est ainsi qu'il disait des Sa-

teur du temps d'Auguste confond évidemment l'esprit des époques les plus dissemblables.

[1] Plutarque, *Périclès*, 5 : Προσώπου σύστασις ἄθρυπτος εἰς γέλωτα.

[2] Cicéron, *de Officiis*, I, 30 : *Summa auctoritas sine omni hilaritate.*

[3] Comme il ressort du fait cité au chap. XXVII, *ad fin.*

miens qu'ils ressemblaient aux petits enfants qui criaient tout en acceptant leur purée, c'est ainsi encore que, lors des funérailles d'un certain nombre de jeunes gens morts à la guerre, il employait la belle image de l'année qui a perdu son printemps[1].

CHAPITRE XXXII

LA RHÉTORIQUE DES SOPHISTES

L'impulsion qui fit entrer l'art de la parole dans une phase nouvelle, partit, en premier lieu, des sophistes qui exercèrent d'ailleurs sur toute la civilisation grecque une influence avec laquelle celle des premiers poëtes peut seule rivaliser en importance.

Les sophistes étaient, leur nom le dit déjà, des gens qui faisaient métier de la sagesse et qui promettaient de rendre sage quiconque se confierait à eux. Ils étaient, ainsi que le leur reprochèrent souvent les Socratiques, les premiers qui vendissent la sagesse pour de l'argent, soit en se faisant payer de chaque auditeur un prix d'entrée fixe pour chacune de leurs leçons (ἐπιδείξεις)[2], soit en se

[1] Aristote, *Rhétorique*, I, 7, III, 4, 10.

[2] Dans le montant de cette *entrée* il y avait des différences ridicules : il y avait des *lectures* pour un drachme, d'autres pour cinquante.

chargeant à forfait et contre des sommes importantes de l'éducation complète des jeunes gens qu'ils ne remettaient entre les mains des parents que lorsque leur instruction sophistique était terminée. L'amour du savoir était si grand alors en Grèce[1] que non-seulement à Athènes, mais encore auprès des oligarques de Thessalie, les auditeurs et les élèves leur affluaient en masse, que l'on célébrait comme une fête la venue dans une ville d'un grand sophiste, tel que Gorgias, Protagoras ou Hippias, et que ces hommes acquirent des richesses que l'art et la science ne devaient plus rapporter par la suite.

Outre cette profession extérieure, le fond et le véritable noyau de la doctrine, quelles que soient d'ailleurs les modifications plus ou moins importantes qu'ils aient subies, sont également communs à tous les sophistes. Au point de vue philosophique, c'est un renoncement à toute vraie connaissance. La philosophie venait alors de parcourir la première phase de sa carrière : avec une audace que rien ne rebutait elle avait entrepris de répondre aux plus hautes questions de la spéculation, et les réponses les plus diverses avaient produit des convictions et acquis des adhérents. Cette diversité, lors même qu'on ne se rendait pas compte de la cause, devait par elle-même déjà éveiller le doute au sujet de toute connaissance de la nature intime des choses. Rien donc n'est plus naturel que de voir succéder à cet essor de la spéculation une époque de scepticisme

[1] Cf. l'observation du chap. XXVII.

où l'on conteste et nie la valeur absolue du savoir. Toute connaissance est individuelle et n'a de valeur que pour telle personne : tel fut le sens de la fameuse parole[1] de Protagoras d'Abdère qui débuta à Athènes du temps de Périclès[2] et conserva pendant longtemps une grande autorité, jusqu'à ce que, grâce à une réaction contre les envahissements de la libre pensée, il fût expulsé et que ses livres fussent brûlés publiquement sur le marché[3]. En admettant, dans le monde, avec Héraclite, un mouvement éternel et constant, qui portait à l'homme tantôt telle impression, tantôt telle autre, il concluait que l'individu ne peut que s'abandonner à la série de ses impressions successives ; que par conséquent ce qui paraissait être à tel individu, était réellement pour lui. D'après cette doctrine, des idées opposées sur le même objet devaient être également vraies et il s'agissait simplement de prêter à une opinion l'apparence nécessaire pour la rendre vraie momentanément. Aussi était-ce un des principaux mérites de Protagoras et des sophistes en général de savoir parler d'une manière également persuasive pour ou contre une cause, non pour trouver la vérité, mais pour démontrer la non-existence de la vérité. Il n'était toute-

[1] Ἄνθρωπος πάντων μέτρον.

[2] Vers l'ol. 84e (444), d'après la chronologie d'Apollodore.

[3] Protagoras fut accusé d'athéisme à Athènes, et banni par Pythodoros, un des Quatre-Cents, par conséquent dans l'ol. 92e, 1 ou 2 (411), si toutefois le fait eut lieu sous les Quatre-Cents, ce qui n'est nullement prouvé.

fois nullement dans l'intention de Protagoras d'enlever à la vertu sa réalité, en même temps qu'il dépouillait la vérité de son caractère absolu ; mais il la réduisait aux sentiments individuels qui mettaient la personne dans un état meilleur, qui surtout la déterminaient à une activité plus intense. Quant aux dieux, il disait dès le début de son livre qui le fit bannir d'Athènes : « Je ne sais rien dire des dieux ; sont-ils ou ne sont-ils pas ? Beaucoup de choses m'empêchent de me livrer à cette étude, l'incertitude de la chose et la brièveté de la vie humaine. »

Originaire d'une partie toute différente du monde hellénique, dirigé par d'autres maîtres, sorti d'une école philosophique plus ancienne, Gorgias, de Léontium en Sicile, qui parut pour la première fois à Athènes dans l'ol. 88e 2 (427) en qualité d'ambassadeur de sa ville natale, offre cependant tant d'analogie dans toutes ses tendances avec Protagoras qu'on ne saurait méconnaître que l'époque renfermait en elle de puissants motifs pour conduire les esprits à cette manière de voir. Gorgias se servit de la méthode dialectique des Éléens, mais dans un but opposé. Tandis que ceux-ci avaient appliqué toute la force de leur méditation à reconnaître un être éternel et un, Gorgias employait les mêmes moyens, en partie aussi les mêmes conclusions que Zénon et Mélissos avaient employées dans un autre sens, pour prouver que rien n'est, que si quelque chose est, ce quelque chose n'est pas connaissable, et que si quelque chose est et n'est pas connaissable, on ne saurait le communi-

quer par la parole. Le résultat était encore que les efforts du sage ne devaient pas tendre à acquérir la connaissance, mais simplement à éveiller dans les autres hommes les idées qu'il était désirable pour lui d'éveiller chez eux. C'est surtout par la netteté avec laquelle il proclama ce principe, que Gorgias se distinguait des autres sophistes. Il n'annonçait et ne promettait rien, si ce n'est de faire de ses élèves de puissants orateurs, et il se moquait de ses collègues qui promettaient d'enseigner la vertu : trait commun à tous les sophistes siciliens. Les sophistes de la métropole visaient tous beaucoup plus au côté matériel et pratique. Ils s'efforçaient d'acquérir, sinon le savoir, du moins des idées et des principes salutaires de philosophie pratique. Tels furent Hippias d'Elis qui cherchait à égayer ses leçons par l'érudition la plus variée et que l'on peut considérer comme le premier polyhistor de Grèce[1], et Prodicos de Céos, le plus respectable peut-être parmi les sophistes et qui revêtait de formes agréables une morale, qui n'est peut-être pas toujours bien profonde, mais qui est toujours accommodée à l'époque; tout le monde connaît la célèbre allégorie d'Héraclès au carrefour.

En général cependant on ne saurait nier que l'in-

[1] Chez Platon, il est souvent question de ses connaissances physiques et astronomiques. Il était également à la recherche de généalogies, de colonies et d'*archéologie en général*, Platon, *Hippias maj.*, p. 285. On a des fragments de lui sur les antiquités politiques, provenant probablement de sa Συναγωγή. Böckh., *Præf. ad Pindari Schol.*, p. 21. Sa liste des olympionices était également un ouvrage remarquable.

fluence des sophistes sur l'état moral de la Grèce et sur la science sévère, ne fut pernicieuse. La moralité nationale qui distinguait le bien et le mal, sinon toujours dans le sens le plus élevé, cependant avec honnêteté et, ce qui est la chose principale, avec une certaine sûreté instinctive, avait déjà été ébranlée par l'audace avec laquelle la philosophie avait voulu s'élever au-dessus d'elle; une doctrine qui déclarait pour vrai tout ou rien, ne pouvait que la ruiner complétement. Si Protagoras et Gorgias eux-mêmes hésitaient à déclarer la vertu et la crainte des dieux une vaine illusion, leurs disciples et partisans ne se gênèrent point de le faire très-explicitement, à mesure que la libre pensée s'émancipait davantage de tous les principes traditionnels. Dans le cours de la guerre du Péloponnèse il se forma à Athènes un groupe social qui ne resta pas d'ailleurs sans influence sur la marche des affaires publiques et dont le *credo* n'était autre que celui-ci : la croyance aux dieux ainsi que la justice sont des inventions d'anciens souverains et législateurs qui ont mis en circulation ces idées pour tenir en bride la foule grossière ; ou bien avec une variante pire encore: les lois ont été faites par la foule des hommes faibles pour se défendre, mais la nature a fondé le droit du plus fort, et le plus fort use par conséquent d'un droit, s'il asservit les faibles autant qu'il le peut à ses passions. Voilà les doctrines que Platon dans la *République* et le *Gorgias* met dans la bouche de Calliclès, élève de Gorgias et de Trasimaque de Chalcédoine, qui se distinguait pendant la guerre du Pélopon-

nèse comme maître de rhétorique; voilà les principes que le propre oncle de Platon, l'intelligent et spirituel Critias, dont il a déjà plusieurs fois été question dans cette histoire[1], professait en public, nous le savons pertinemment.

Toutefois faisant abstraction de cette influence des sophistes sur la manière de penser de leur époque pour ne répondre qu'à la question de leur mérite quant au développement de la forme dans laquelle ils communiquaient leur pensée, on ne peut pas les estimer assez haut. C'est des sophistes que part toute cette culture savante de la prose qui conduisit peu à peu, et bien que le chemin ne fût pas tout d'abord le bon chemin, au style accompli de Platon et de Démosthène. Les sophistes de la véritable Hellade, aussi bien que les Siciliens, faisaient des discours un objet de leurs études, avec cette différence toutefois que les premiers s'occupaient plus de la justesse, les autres de la beauté du langage[2]. Protagoras fit des recherches de correction grammaticale (ὀρθοέπεια), quoique, dans l'usage pratique de la parole, il déploie également une impétuosité abondante que Socrate essaye en vain, chez Platon, de réfréner par sa dialectique. Prodicos s'applique surtout à des

[1] Comme tragique, prêchant ces doctrines, même dans cette forme, au chap. XXVI; comme élégiaque au ch. XXX; comme orateur au chap. XXXI.

[2] Cette distinction a été faite par Léonhard Spengel, dans son ouvrage intitulé Συναγωγὴ τεχνῶν, sive *Artium scriptores*. Stuttg., 1828, p. 63.

études sur la signification exacte et l'usage des mots, ainsi que sur la distinction des synonymes. Ses propres discours abondaient en distinctions de ce genre, comme on peut le voir par le spirituel pastiche qu'en a fait Platon, dans son *Protagoras*.

Gorgias au contraire visait surtout à la beauté et à l'élégance du discours ; il le voulait insinuant et fait pour plaire. D'origine déjà il était rhéteur et beau diseur et avait dès sa jeunesse reçu une éducation dirigée en ce sens. Chez les Grecs de Sicile, surtout chez les Syracusains qui, par leur esprit éveillé et leur perspicacité naturelle, offrent, parmi tous les Doriens, le plus d'analogie avec les Athéniens[1], l'éloquence savante avait commencé à se développer, plus tôt qu'à Athènes même, par les procès judiciaires. La situation de Syracuse au temps de la guerre médique avait beaucoup contribué à éveiller les dispositions naturelles ; l'essor surtout que prit la démocratie après l'expulsion du tyran (ol. 78e, 3. 466), et les différends compliqués qui naquirent par cela même qu'on donnait suite aux nombreuses réclamations civiles, violemment étouffées depuis longtemps, nécessitèrent un emploi plus fréquent de la parole publique[2]. C'est

[1] Siculi, acuta gens et controversa natura (*Brutus*, 12, 46). Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant (*Verrin.*, IV, 43, 95.)

[2] Cum sublatis in Sicilia tyrannis res privatæ longo intervallo judiciis repeterentur, dit Cicéron (*Brutus*, 12, 46) d'après Aristote. C'est à la même source que puisent les scholiastes d'Hermogène (t. VIII, p. 196, dans les *Orateurs* de Reiske). Conf. Montfaucon, *Biblioth. Coislin*, p, 592.

à ce moment que Corax, déjà fort estimé du tyran Hiéron, se distingua autant comme orateur de tribune, qu'en qualité d'avocat plaidant[1]. Cette grande pratique le conduisit naturellement à se rendre un compte plus clair des principes de son art et il eut l'idée de les consigner dans un ouvrage spécial que l'on appela, de même que les autres innombrables manuels de ce genre qui le suivirent, τέχνη ῥητορική, ou simplement τέχνη. Quelque peu étendu que fût cet écrit[2], il est très-curieux, par cela seul qu'il est le premier ouvrage de ce genre chez les Grecs et peut-être dans le monde. Car cette *techné* de Corax ne fut pas seulement la première tentative d'une théorie de l'éloquence, ce fut le premier livre théorique en général d'un art quelconque[3], et, chose remarquable, tandis que la poésie si ancienne déjà s'était transmise pendant tant de siècles par le seul enseignement oral et par l'usage, sa sœur, si jeune comparativement, débutait par la théorie,

[1] Ou comme écrivain de plaidoiries pour d'autres; car il est douteux si l'on accordait à Syracuse des *patroni, causidici*, à la manière romaine, ou si chacun, comme à Athènes, était obligé de parler lui-même dans sa propre cause, auquel cas il pouvait cependant toujours se faire faire sa plaidoirie par un autre.

[2] C'est encore Aristote qui l'affirme (*l. c.*). Par son ouvrage perdu sur l'histoire de la rhétorique jusqu'à son temps, le grand philosophe était d'ailleurs l'auteur principal pour cette matière. Il cite aussi la *techné* de Corax dans sa *Rhétorique*, II, 24.

[3] Les écrits des architectes anciens sur des édifices, comme ceux de Théodore de Samos sur le temple d'Héré à Samos, de Chersiphron et de Métagène sur le temple de Diane d'Éphèse, n'étaient probablement que des comptes rendus de la construction.

s'établissait et se communiquait comme telle à ceux qui désiraient l'apprendre. Il est vrai que nous ne savons rien sur le contenu de cette *techné*, si ce n'est que les discours y avaient une forme et une division régulières ; on y distinguait surtout l'introduction, le *proème*, et on lui assignait le rôle de disposer favorablement les auditeurs et de gagner dès l'abord leur bienveillance par des choses qu'ils aimaient à entendre[1].

Un élève de Corax, son rival dans la suite, Tisias, se fit remarquer également et comme orateur et comme auteur d'une *techné*. C'est à lui que se rattacha à son tour Gorgias ; et même, d'après un renseignement[2], Tisias faisait partie de l'ambassade des Léontins dont nous avons parlé, bien que son collègue et élève fût dès lors beaucoup plus célèbre que lui. Par Gorgias cette éloquence savante atteint en Grèce une gloire et un éclat, qui n'a été le partage que de bien peu de phénomènes littéraires. Les Athéniens pour lesquels cette éloquence sicilienne était encore chose toute nouvelle, mais qui avaient amplement les dispositions et le sentiment nécessaires pour en apprécier les beautés[3], en furent ravis et bientôt ce fut la mode de parler autant que possible à la façon de Gorgias. L'extérieur imposant de cet orateur, le choix et l'éclat de son costume,

[1] On appelait ces introductions κολακευτικὰ καὶ θεραπευτικὰ προοίμια.

[2] Pausanias, VI, 17, 5. La principale autorité, il est vrai, Diodore (XII, 53) ne mentionne pas Tisias à cette occasion.

[3] Ὄντες εὐφυεῖς καὶ φιλολόγοι, dit Diodore.

une grande confiance en lui-même et une sorte d'assurance sublime dans toute sa manière d'être augmentaient encore l'effet de son art. Il avait d'ailleurs pour base de cet art une sorte de philosophie, ce dont il n'y avait pas eu trace chez Corax et Tisias, bien que cette philosophie, nous venons de le remarquer, fût d'une nature tout à fait négative[1]. Précisément parce qu'il n'y a pas de connaissance de la vérité, les efforts du sage ne doivent tendre qu'à produire les idées qui peuvent lui être utiles. C'est pourquoi la rhétorique, l'artisan de la persuasion[2], est l'art de tous les arts; car elle met en état de parler de toutes choses, d'une manière brillante et convaincante, même sans les connaître à fond.

Se conformant à cette notion de la rhétorique, Gorgias ne mettait que peu de soin aux pensées, si ce n'est qu'il s'exerçait, comme d'autres sophistes, à traiter certains thèmes généraux, appelés *loci communes*, dont l'emploi judicieux et l'introduction dans les discours ont toujours servi aux rhéteurs à voiler leur ignorance du sujet spécial. Du même ordre étaient les éloges et les blâmes que Gorgias écrivait sur toutes sortes de sujets et qui lui servaient d'exercice pour pouvoir trouver, même contre l'opinion générale et des convictions fondées, de bons côtés au mal, de mauvais au bien. Ajoutez ses syllogismes captieux et fallacieux qu'il avait

[1] L'écrit de Gorgias, Περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος, contenait cette philosophie sur laquelle l'ouvrage d'Aristote sur Mélissos, Xénophane et Gorgias donne les meilleurs renseignements.

[2] Πειθοῦς δημιουργός.

empruntés aux Éléens pour paraître profond penseur à la foule ignorante et pour confondre complétement ses notions du vrai et du faux. Tout cela appartient à l'armement au moyen duquel Gorgias promettait de rendre en toute circonstance, d'après l'expression en usage alors, le discours plus faible, c'est-à-dire la mauvaise cause, victorieux du discours fort, c'est-à-dire de la bonne cause[1].

Toutefois, l'étude, qui était propre à Gorgias, s'appliquait de préférence à la forme du discours et il s'entendait, en effet, à éblouir non-seulement l'oreille, mais encore l'esprit des Grecs, fort accessible à ces charmes, par le brillant des mots et la construction savante des phrases, au point de faire oublier momentanément ce qu'il y avait de vide et de glacial dans le fond de ses discours. Comme la prose ne faisait alors que commencer la carrière de son développement artificiel et ne connaissait pas encore elle-même les forces et les beautés particulières dont elle disposait, il était naturel qu'elle se conformât autant que possible au modèle de la poésie, mûrie bien longtemps avant elle. L'oreille des Grecs, exclusivement accoutumée au style poétique, demandait aussi à la prose, pour peu qu'elle prétendît être plus qu'affaire de besoin, et lorsqu'elle voulait être belle, une grande ressemblance avec la poésie. Gorgias la lui donna doublement, d'abord par l'emploi de termes poétiques, et surtout par des compositions de mots inu-

[1] Ἥττων et κρείττων λόγος.

sitées et nouvelles, telles que les aimait surtout la poésie lyrique et dithyrambique[1]. Comme à cette couleur poétique ne répondaient nullement ni un haut essor des pensées, ni une excitation particulièrement vive de l'imagination, comme elle restait un ornement purement extérieur, le style de Gorgias acquit par là quelque chose d'emphatique et de boursouflé qu'on désigne dans la rhétorique grecque par l'expression technique de *gorgiaser*[2]. En second lieu le goût d'alors semblait exiger de la prose une compensation des rhythmes du vers. Gorgias la lui procurait en donnant aux phrases une construction symétrique particulière qui faisait l'effet de membres parallèles et correspondants entre eux et donnait au tout le caractère d'une parole savamment mesurée. De ce nombre étaient les phrases d'égale longueur, celles qui se répondaient par la forme, celles enfin qui se terminaient de la même manière[3], et les mots analogues dans leurs compositions, ou produisant des sons semblables, presque des rimes[4]; puis les antithèses, où, outre l'opposition de la pensée en général, il s'agissait de faire correspondre toutes les parties et tous les points de détail : efforts qui devaient facilement entraîner l'orateur à des associations d'idées

[1] V. Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 3, et 3, 1. On y attribue à Gorgias et à Lycophron surtout les διπλᾶ ὀνόματα. Dans la *Poétique* (22) il dit que les διπλᾶ ὀνόματα, c'est-à-dire compositions inusitées et nouvelles, revenaient surtout au dithyrambe.

[2] Γοργιάζειν.

[3] Ἰσόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα.

[4] Παρονομασίαι, παρηχήσεις.

factices et recherchées [1], et avaient déjà été raillés par Épicharme chez les rhéteurs de Sicile [2]. Qu'on y ajoute les saillies, les jeux d'esprit, les recherches d'effet dont Gorgias remplissait ses discours, et on comprendra comment cette prose savante, sans être de la poésie et sans être davantage le discours de la vie ordinaire, pouvait produire tant d'effet sur les Athéniens, quand ils l'entendirent pour la première fois. Le développement successif du goût s'était fait dans un sens et était arrivé à un point où il devait forcément apprécier ce style; on le voit par la rapidité avec laquelle il se répandit et par l'extension que lui donna l'école de Gorgias. Il a déjà été question des antithèses et des *parises* d'Agathon [3]; l'élève favori de Gorgias, Polos d'Agrigente, son partisan le plus dévoué, se plaisait pourtant plus encore

[1] On le voit déjà par cette définition cherchée, quoique spirituelle, de l'illusion tragique : déception, ἀπάτη,

Ἣν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος
Καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος,

c'est-à-dire où le trompeur remplit mieux son devoir que celui qui ne trompe pas, et où le trompé montre plus de sentiment de l'art que celui qui ne se laisse pas tromper. Toutes ces figures se trouvent en masse dans le fragment le plus important et certainement authentique que les scholies d'Hermogène ont conservé du discours funèbre de Gorgias. Foss, *de Gorgia Leontino*. Halis, 1828, p. 69; Spengel, Συναγωγή, p. 78.

[2] Dans le vers : Τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγών, qui contient une opposition de mots, sans opposition du fond, telle qu'elle se glisse souvent dans le langage, lorsqu'on a cette manie d'antithèse, V. surtout Démétrius, *de Elocut.*, § 25.

[3] Ch. XXVI.

dans ces gentillesses de style[1] et ces puérilités minutieuses ; et Alcidamas, un autre disciple de Gorgias, dont Aristote parle souvent, réussit également à surpasser son maître par la pompe du discours poétique et par l'élégance affectée des antithèses[2].

CHAPITRE XXXIII

LES COMMENCEMENTS DE L'ÉLOQUENCE SAVANTE A LA TRIBUNE ET AU BARREAU.

L'éloquence comme art sortit chez les Athéniens de l'union du don naturel de la parole que possédaient les hommes d'État d'Athènes, Périclès surtout, avec les études oratoires des sophistes. Le premier qui montrât cette union est Antiphon, fils de Sophile, du village de Rhamnonte. Antiphon était à la fois homme d'État ou homme d'affaire pratique et rhéteur savant. Quant à la première de ces qualités, elle nous est prouvée par un fait que cite Thucydide : le gouvernement oligarchique

[1] Platon raille sa chasse aux assonances par l'apostrophe : ὦ λῷστε Πῶλε.

[2] Les déclamations qui restent sous les noms de Gorgias, d'Alcidamas et d'un autre disciple de Gorgias, Antisthènes, sont toutes considérées à bon droit comme des pastiches de rhéteurs postérieurs.

des Quatre-Cents, dit-il, fut publiquement proposé au peuple par Pisandre; mais celui qui en fit tout le plan et s'occupa de l'exécution, ce fut Antiphon, « homme, continue l'historien, qui ne le cédait en mérite à aucun de ses compatriotes, et se distinguait surtout par la conception et le talent d'exposition. Il est vrai qu'il ne prononçait pas de discours devant le peuple, et ne s'engageait point spontanément dans des procès; car il craignait la méfiance du peuple qui redoutait la force extraordinaire[1] de sa parole; mais il n'y avait personne à Athènes de plus capable de soutenir, par ses conseils, ceux qui avaient une lutte à essuyer en justice ou devant le peuple. Aussi n'existe-il pas, jusqu'à ce jour, de défense plus parfaite que celle prononcée par Antiphon, lorsque, après le renversement des Quatre-Cents par le parti démocratique, il fut mis en état d'accusation et menacé de mort, précisément parce qu'il avait aidé à fonder ce gouvernement[2]. » Cependant cette éloquence remarquable, dont la méfiance du peuple neutralisait sans doute les effets, ne lui fut d'aucun secours dans cette conjoncture : les intrigues de Théramène le perdirent : il fut exécuté dans l'ol. 92e 2 (411), à l'âge de près de soixante-dix ans[3]; sa fortune fut confisquée et

[1] Δεινότης est employé ici dans un sens plus étendu, comme tout pouvoir de persuader.

[2] Il est infiniment regrettable que ce discours ne nous soit pas conservé. Harpocration le cite souvent sous le titre : Ἐν τῷ περὶ μεταστάσεως.

[3] Si toutefois il était né, ainsi qu'on le dit, vers l'ol. 75e, 1 (430).

ses descendants eux-mêmes privés de l'honneur civil[1].

On voit très-bien, par le témoignage de Thucydide, quel fut l'emploi qu'Antiphon faisait de son éloquence. Il ne se présentait pas, dans l'ecclésia, comme d'autres orateurs diserts, pour donner des conseils au peuple ; il ne fut pas davantage accusateur public devant les tribunaux ; il ne parlait publiquement que dans sa propre cause et lorsqu'il était attaqué : en dehors de cela il travaillait pour les autres. Avec lui le métier des *faiseurs de discours*[2] prit une grande importance. Quoiqu'on fût loin de le considérer comme aussi honorable que celui de l'orateur public et quoique beaucoup d'Athéniens le traitassent même avec un certain mépris, les grands orateurs politiques s'y livraient eux-mêmes, en dehors de leurs autres affaires, et on ne pouvait guère s'en passer sous les institutions athéniennes. Car, comme dans les affaires civiles les parties intéressées étaient forcées de porter elles-mêmes la parole, et comme dans les procès publics, si tout Athénien avait le droit d'accuser, l'accusé cependant ne pouvait se faire défendre par un avocat, comme tout au plus un ami avait le droit après la sentence principale de développer tel ou tel point, on comprend fort bien qu'à l'époque où l'on exigeait déjà

Sa vieillesse, jointe à son éloquence, paraissent lui avoir valu, chez le peuple athénien, le surnom de Nestor.

[1] Le plébiscite qui le décrète d'accusation et le jugement du tribunal se trouvent dans les *Vitæ X Oratorum*, parmi les écrits de Plutarque, ch. I.

[2] Le peuple de l'Attique les appelait λογογράφοι.

beaucoup d'un orateur en justice, la plupart des Athéniens aient eu besoin de secours étrangers, qu'ils se soient fait aider dans la composition des discours et même qu'ils les aient tenus exactement tels qu'un orateur exercé les avait faits pour eux. Les logographes (c'est ainsi qu'on les appelait), comme Antiphon, Lysias, Iséos et même Démosthène, rendaient donc à peu près les mêmes services que les *patroni* ou *causidici* des Romains ou nos avocats, quoiqu'ils fussent moins estimés que ceux-ci, à moins qu'ils ne s'occupassent en même temps de politique[1]. Le métier d'écrire des discours pour autrui fut probablement aussi ce qui induisit tout d'abord à consigner des discours par écrit, et à les communiquer sous cette forme à d'autres qu'aux intéressés. Il est certain, en tous les cas, qu'Antiphon le fit le premier[2].

Antiphon ouvrit aussi une école de rhétorique, où il formait des orateurs par un enseignement tout spécial, et, ainsi que cela était devenu l'habitude depuis Corax, il mit ses principes en système, en écrivant une *techné*. Comme maitre de rhétorique, il se rattachait étroitement aux sophistes qu'il doit avoir connus de très-près, quoique, personnellement, il ne reçût l'enseignement d'aucun d'eux[3]. Comme Protagoras et Gorgias, il

[1] Antiphon déjà fut attaqué par Platon le Comique pour avoir écrit des discours pour de l'argent. Photius, *Cod.*, 259.

[2] *Orationem primus omnium scripsit*, dit de lui Quintilien (*Inst.* III, 1).

[3] C'est ce qui est témoigné par le γένος Ἀντιφῶντος. La chronolo-

traitait également des thèmes, uniquement destinés à l'exercice et sans but immédiat et pratique. Ce pouvaient être ou des sujets tout à fait généraux qui se présentaient dans les circonstances les plus diverses, des *loci communes*[1], comme on les appelle, ou des cas particuliers, concrets, mais fictifs, que l'on savait fort ingénieusement inventer et former de façon qu'ils offrissent des avantages presque égaux aux orateurs de la défense et de l'accusation et exerçassent l'adresse sophistique qui consistait à savoir présenter l'une et l'autre d'une manière également plausible.

Parmi les discours d'Antiphon dont quinze sont venus jusqu'à nous, il y en a douze qui appartiennent à cette dernière classe des exercices d'école. Ils forment ensemble trois tétralogies : quatre d'entre eux traitant toujours le même cas, le plaidoyer, le réquisitoire, et les répliques du défenseur et de l'accusateur[2]. Voici le cas litigieux de la première de ces tétralogies : Un citoyen revient la nuit d'un repas, accompagné de son esclave ; il est attaqué par des assassins. Il est tué aussitôt : l'esclave vit encore assez pour pouvoir dire aux parents de la victime qu'il a reconnu parmi les meurtriers un certain individu qui vivait en mauvaise intelligence avec

gie n'admet guère de supposer que le père d'Antiphon ait déjà été sophiste. (*Vitæ X Oratorum* 1, Photius *Codex*, 259).

[1] La répétition identique de lieux communs de ce genre dans des discours divers d'Antiphon prouve qu'il s'exerçait également dans ces *loci communes* ; il les intercalait où il pouvait en tirer quelque parti. Cf. *du meurtre d'Hérode*, §§ 14, 87, et *du Choreute*, §§ 2, 3.

[2] Λόγοι πρότεροι καὶ ὕστεροι.

son maître et qui était sur le point de perdre un procès important dans lequel il se trouvait engagé avec lui. C'est donc cet individu contre lequel les parents portent plainte. Tous les discours ont pour but d'augmenter ou d'affaiblir la valeur probable de ladite déposition et des autres circonstances qui tendent à prouver l'authenticité du fait. En général, l'art de l'avocat consistait principalement à discuter la question de vraisemblance[1] au point de vue de son client. Dans l'espèce, par exemple, tandis que le plaignant insiste surtout sur l'inimitié qui avait dû pousser l'accusé à commettre le meurtre, celui-ci soutient qu'il n'aurait certainement pas causé une mort qu'il pouvait prévoir qu'on lui imputerait. Le premier évalue à un très-haut prix le témoignage de l'esclave, puisqu'il est le seul possible dans l'état de la cause ; le second prétend que l'on n'appliquerait pas, selon l'usage général, la torture aux esclaves, si l'on pouvait se fier à leur simple témoignage ; ce à quoi le plaignant répond dans la réplique, entre autres choses : que l'on donne, en effet, la question aux esclaves pour découvrir un vol ou un crime qu'ils cachent pour plaire au maître ; mais qu'on les affranchit dans les cas du genre de celui en question, afin d'obtenir le témoignage d'un homme libre[2] ; quant à l'excuse que l'accusé aurait prévu

[1] Τὰ ἐξ εἰκότων, quelquefois aussi τεκμήρια, et parce qu'ils avaient besoin de l'art de l'avocat, des ἔντεχνοι πίστεις. Par contre, les arguments dont la seule production est probante s'appellent ἄτεχνοι πίστεις parmi les rhéteurs de l'antiquité.

[2] La liberté personnelle était nécessaire pour le véritable témoi-

les soupçons qui se concentraient sur lui, la crainte de ces soupçons n'était pas assez forte pour contrebalancer le danger auquel l'exposait la perte du procès. L'accusé sait cependant fort bien mettre la vraisemblance de son côté, en observant entre autres choses que l'homme libre est retenu du faux témoignage par la crainte de perdre l'honneur et la fortune ; tandis qu'aucune espèce d'égard n'a pu empêcher l'esclave d'accuser avant de mourir et dans l'intérêt de la famille qu'il sert, l'ennemi juré de son maître. Après avoir pesé tous les points de vraisemblance et après en avoir tiré des conséquences aussi avantageuses que possible, il conclut d'une manière fort heureuse en annonçant qu'il ne prouvera pas son innocence par des probabilités, mais par des faits[1], en offrant à l'enquête, conformément à la coutume du droit attique, tous ses esclaves, mâles et femelles, afin qu'ils témoignent, même à la torture, que dans la nuit du meurtre, lui, l'accusé, n'a pas quitté la maison.

Je n'ai relevé ces quelques points, parmi tant d'autres arguments tout aussi spécieux pour ou contre, que pour donner aux lecteurs qui ne connaissent pas encore les discours d'Antiphon, une faible idée de la pénétration, de la finesse et de l'invention avec lesquelles les avo-

gnage, μαρτυρεῖν ; quant aux esclaves, on leur extorquait les dépositions par la question.

[1] Il dit d'une façon très-spécieuse (§ 10) : tout en exprimant l'intention de me convaincre par des arguments de probabilité, ils prétendent cependant non que je sois probablement le meurtrier, mais que je le suis en réalité.

cats du temps savaient tourner et retourner dans leur intérêt les faits constatés d'une cause. L'art sophistique de faire de la *cause plus faible la cause plus forte* se confond tellement chez Antiphon avec l'éloquence du barreau[1] que le même auteur de discours devait être aisément en état de fabriquer des discours contraires pour les deux parties.

Outre ces exercices de rhétorique, nous ne possédons plus d'Antiphon que trois plaidoyers écrits pour des cas réels; ce sont le réquisitoire contre la belle-mère pour empoisonnement, la défense dans l'affaire du meurtre d'Hérode, et une autre plaidoirie pour un chorége dont un choreute était mort empoisonné pendant l'étude. Tous ces discours se rapportent à des accusations de meurtres[2] et ont été, à cause de cela même, joints aux tétralogies qui ont pour sujet des thèmes fictifs du même ordre. La classification des discours grecs d'après la nature des procès était fort habituelle chez les savants de l'antiquité[3], et explique beaucoup de citations des grammairiens anciens, où l'on mentionne par exemple les discours d'affaires de tutelle, d'affaires d'argent, de procès pour dettes comme autant de catégories particulières. Or, d'Antiphon, c'est la classe des procès pour meurtre qui a été conservée, comme d'Isée celle des procès en fait d'héritage. Dans ces discours règnent la même précision et la même finesse d'arguments, la

[1] Le δικανικὸν γένος.

[2] Φονικαὶ δίκαι.

[3] Elle se rencontre fréquemment chez Denys d'Halicarnasse.

même intelligence d'avocat que dans les tétralogies, unies à un développement bien plus complet, à un soin plus sévère dans la forme; car, dans les tétralogies, l'intention de l'auteur se borne à trouver des arguments et à les rattacher les uns aux autres.

Ces discours plus complets appartiennent aux monuments les plus importants que nous possédions sur l'histoire de l'éloquence. Par le style, ils ont une étroite affinité avec l'œuvre historique de Thucydide et avec les discours qui y sont intercalés, et ils confirment la notion transmise par beaucoup de grammairiens[1], d'après laquelle Thucydide aurait reçu des leçons de rhétorique d'Antiphon, ce qui s'accorde parfaitement avec les circonstances de la vie de tous deux[2]. Les anciens eux-mêmes associent très-souvent les noms d'Antiphon et de Thucydide[3], en les citant comme les maîtres les plus remarquables du style ancien et sévère[4], et il est très-important que nous saisissions bien dès le début le

[1] Le témoignage le plus important est celui de Cécilios de Calacté, rhéteur distingué du temps de Cicéron, qui nous a laissé beaucoup de notices et de jugements importants et justes. V. Plutarque, *Vitæ X Oratorum*, I, et Photius, *Bibliothèque*, *Codex*, 259. Il est d'ailleurs toujours très-vraisemblable que Platon (*Ménéxène*, p. 236), en parlant d'un élève d'Antiphon, avait en vue Thucydide.

[2] Thucydide pouvait, vu la nouveauté des études de rhétorique, jouir très-bien encore, à l'âge de vingt ans, des leçons d'Antiphon, qui avait environ huit ans de plus que lui.

[3] Denys d'Halicarnasse, *de verb. comp.*, 150, Reiske. Tryphon, dans les *Rhéteurs* de Walz. T. VIII, p. 750 et autres.

[4] Αὐστηρὸς χαρακτήρ, αὐστηρὰ ἁρμονία; austerum dicendi genus. V. Denys d'Halicarnasse, *de compos. verb.*, p. 147 et suiv.

caractère particulier de ce style. Ce caractère ne consiste nullement, comme on pourrait le supposer d'après le terme consacré qui ne se justifie que par la comparaison avec l'élégance et la politesse des temps postérieurs, dans une rudesse affectée et une âpreté choquante de l'expression ; il est en ce que l'orateur s'attache surtout à rendre les pensées avec la même clarté et netteté qu'il les a conçues. L'esprit avait encore à cette époque, avec un défaut incontestable d'exercice et de facilité à certains égards, une vigueur et une fraîcheur de pensée qui se rattachent étroitement à ce défaut. Beaucoup de réflexions qui, plus tard, devinrent triviales à force d'être répétées et que, par cela même, on employait de plus en plus à la légère et d'une façon toute superficielle, réclamèrent alors encore toute l'énergie de l'esprit et lui offraient ainsi en même temps le plaisir qu'on éprouve de comprendre les choses. Abstraction faite de la valeur et de la portée des résultats de la pensée, il y a dans des écrivains comme Antiphon et Thucydide une activité toujours à l'éveil, une élasticité infatigable de l'esprit, qui font pâlir — pour ne pas descendre plus bas dans l'histoire — Platon et Démosthènes eux-mêmes, malgré l'étendue bien plus grande de leur expérience et de leur culture intellectuelle.

En nous en tenant tout d'abord aux divers éléments du discours, pour passer ensuite à la composition syntactique de ces éléments, nous gagnerons en même temps une idée plus claire du mouvement de la pensée dans ces écrivains. Ce qui est également caractéristique

pour Antiphon et Thucydide, c'est l'exacte propriété dans l'usage des termes[1]. Elle se montre entre autres dans l'effort de distinguer nettement et de bien déterminer jusqu'aux expressions synonymes, effort dû à l'impulsion de Prodicos et dégénérant souvent, comme chez ce sophiste, en exagération et en afféterie[2]. Abstraction faite du vocabulaire, la richesse de formes, la flexibilité et la faculté de composer des mots que possède la langue grecque donnaient aux écrivains le pouvoir de créer des classes entières d'expressions qui indiquent une légère modification de l'idée, le neutre du participe par exemple, qui désigne une force de l'esprit aussi différente de la simple qualité que de l'acte particulier[3]. Sous le rapport des formes grammaticales et des conjonctions, les écrivains du style ancien ne visent pas à cette suite égale qui donne au discours une facilité coulante et dont on

[1] Ἀκριβολογία ἐπὶ τοῖς ὀνόμασιν, dit Marcellin, *Vita Thucyd.*, § 36.

[2] C'est ainsi qu'on lit, dans le discours d'Antiphon sur le meurtre d'Hérode, § 94 (d'après la leçon la plus probable) : « Maintenant vous êtes examinateurs (γνωρισταί) des témoignages, alors vous serez juges (δικασταί) du procès ; maintenant vous supposez (δοξασταί), alors vous reconnaîtrez (κριταί) la vérité. » Voy. d'autres exemples, § 91, 92.

[3] Antiphon (*Tetral.*, I, γ, § 3) dit, par exemple : » Le danger et la honte qui est plus forte que n'était la querelle, étaient, même s'ils avaient voulu se décider à cet acte, bien capables de σωφρονίσαι τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης, c'est-à-dire d'apaiser la flamme de la passion dans leur cœur. » Thucydide, qui aime cette manière de s'exprimer autant qu'Antiphon, se rencontre avec lui précisément dans ce τῆς γνώμης τὸ θυμούμενον, VII, 68.

embrasse aisément à chaque endroit le progrès simultané : il leur importe plus d'exprimer les nuances plus délicates de la pensée par des changements de forme, au risque même de donner à l'expression une certaine rudesse et de la difficulté[1].

En ce qui regarde l'union des propositions pour en faire des touts plus considérables, le langage d'Antiphon, ainsi que celui de Thucydide, occupe le milieu entre le style d'Hérodote qui lie simplement membre à membre[2], et le style périodique de l'école d'Isocrate. Nous verrons, dans un des chapitres suivants, de quelle manière se développa dans cette école la période qui fait l'effet d'un cercle fermé, d'un tout complétement arrondi : ici il suffit de constater l'absence complète de ce fini périodique dans le style d'Antiphon et de Thucydide. Cependant ces écrivains ne manquaient naturellement pas de phrases étendues où la faculté de rattacher intimement et avec netteté des observations et des pensées se manifestait aussi extérieurement. Mais chacune de ces phrases plus étendues n'est encore qu'une accumulation de pensées sans limite nécessaire et susceptible d'être continuée à l'infini par

[1] Je cite comme exemple la transition, si fréquente chez Antiphon, de la proposition copulative à la proposition adversative. L'écrivain commence par καί, mais le fait suivre, au lieu du καί qui correspondrait, par un δέ. Par là les deux membres sont posés au début comme parties correspondantes d'un tout; et pourtant le second membre se trouve plus accentué par son opposition avec le premier et posé comme plus important.

[2] Λέξις εἰρομένη.

l'écrivain, si par hasard il connaissait encore d'autres circonstances de moindre importance qui pussent venir à l'appui[1]; elle ne forme pas une somme de pensées, réunie dans un seul corps et déterminée dans toutes ces parties. Il n'y a qu'une seule classe de phrases qui ait déjà été fort cultivée dès cette époque de l'art oratoire ; ce sont celles où les membres, au lieu d'être subordonnés les uns aux autres, sont coordonnés ; en d'autres termes les propositions copulatives, adversatives et disjonctives[2], que l'on exécutait dès lors avec beaucoup d'art et en maintenant l'équilibre dans toutes leurs parties. Il est en effet remarquable avec quelle habileté un orateur tel qu'Antiphon sait aussitôt prendre sa pensée, de manière à ce qu'elle produise ces unions binaires de membres soit correspondants, soit opposés, avec quel soin il sait montrer ce rapport symétrique sous tous ses jours, et suivre cette symétrie point par point comme dans une œuvre d'architecture.

A peine l'orateur sur le meurtre d'Hérode, par exemple, a-t-il ouvert la bouche, qu'il se trouve déjà au beau milieu d'un système savant de propositions parallèles du genre indiqué : « Je voudrais bien, ô juges, que ma puissance de parole et ma connaissance des affaires fussent en rapport avec ma situation malheureuse et avec les souffrances subies. Or, j'ai souffert ces dernières plus

[1] On parlera avec plus de détail de ce genre de phrases qui trouvent surtout leur place dans la narration, à propos de Thucydide.

[2] Les propositions avec καὶ (τε) καί, avec μὲν–δέ, avec ἤ (πότερον) ἤ. Tout cela ensemble forme la ἀντικειμένη λέξις.

qu'il n'est juste, et les premières me font défaut plus qu'il ne me serait utile. Car, quand j'allais souffrir de mon corps par suite d'une accusation injuste, la connaissance des affaires ne vint pas à mon secours; et maintenant qu'il s'agit de me sauver par une exposition véridique de ce qui s'est passé, mon incapacité de parler me porte tort, etc. » On voit bien que cette construction symétrique[1] a sa raison d'être dans un mouvement particulier de la pensée, dans le penchant et l'habitude de comparer et de distinguer, de disposer toutes les choses de façon que ce qui y répond et ce qui y est opposé ressortent d'une manière marquée, en un mot dans une union singulière d'esprit et de pénétration qui se trouvait à un haut degré chez les anciens Attiques. On ne saurait toutefois disconvenir que l'habitude de parler ainsi avait quelque chose de séduisant et qu'en conséquence on développait souvent ce parallélisme des membres plus que ne le permettait la nature primitive de la pensée. Cela fut d'autant plus le cas qu'à cette tendance à opposer des idées les unes aux autres et à équilibrer les pensées se joignait désormais un jeu purement musical de sons, destiné à mettre en relief ces relations de pensée et à les rendre sensibles même pour l'oreille, mais qui souvent était cultivé avec tant d'amour qu'il finissait par étouffer la pensée.

Car ce fut bien dans cette symétrie architecturale des phrases que les figures de rhétorique dont nous

[1] Ἐναρμόνιος σύνθεσις, chez Cécilios de Calacté (Photius, *cod.*, 259), *concinnitas*, chez Cicéron.

avons parlé à propos de Gorgias, pouvaient s'étaler à l'aise. Tous ces ornements de parole, l'isocolon, l'homœotéleuton, le parison, les paronomasies et les parékhèses se retrouvent chez Antiphon, quoiqu'à un degré moindre que chez Gorgias, et traités avec une certaine modération et une sagesse tout attiques. Cependant Antiphon aime bien aussi à équilibrer ses antithèses, et à assigner à chaque côté le même nombre de mots et, autant que possible, de mots du même son[1]; Antiphon aussi aime à opposer les uns aux autres des mots qui riment presque afin de rendre plus sensible la différence des idées[2]; son style aussi a quelque chose de cerclé, d'affecté dans sa régularité, et il rappelle la symétrie roide et le parallélisme des mouvements qui règnent dans les ouvrages anciens de la sculpture grecque.

Tandis qu'Antiphon donne de la sorte un certain ornement archaïque à son style par ces artifices que les rhéteurs anciens appelaient figures du discours[3], les figures de la pensée[4], pour répéter l'observation judi-

[1] Comme, par exemple (sur le *meurtre d'Hérode*) : « Votre puissance de me sauver conformément à la justice (doit être plus forte) que le désir des ennemis de me perdre conformément à la justice. » Τὸ ὑμέτερον δυναμένον ἐμὲ δικαίως σώζειν, ἢ τὸ τῶν ἐχθρῶν βουλόμενον ἀδίκως ἐμὲ ἀπολλύναι.

[2] Voici un exemple de ces paronomasies (*Meurtre d'Hérode*, § 91) : « S'il faut qu'il y ait injustice, il est plus pieux d'acquitter injustement que de tuer contrairement au droit. « ἀδίκως ἀπολῦσαι ὁσιώτερον ἂν εἴη τοῦ μὴ δικαίως ἀπολέσαι.

[3] Σχήματα τῆς λέξεως.

[4] Σχήματα τῆς διανοίας.

cieuse d'un des meilleurs critiques de l'antiquité, lui font défaut[1]. Ces tournures de la pensée qui en interrompent le tranquille développement, partent presque toujours de la passion ou de l'émotion ; ce sont elles qui donnent au discours le pathétique : le cri de l'indignation, la question ironique et railleuse, la répétition énergique et violente de la même idée sous plusieurs formes[2], la gradation toujours plus vive et plus irrésistible[3], l'interruption soudaine, comme si ce que l'on a encore à dire était au-dessus de toutes les puissances de la parole[4]. Souvent toutefois il y a dans ces figures plus d'artifice que d'émotion de l'âme : ainsi lorsqu'on a l'air de chercher une expression, comme si l'on ne pouvait trouver la bonne, afin de faire éclater celle-ci avec d'autant plus d'énergie[5], lorsque l'on redresse ce qu'on vient de dire afin de se donner l'apparence d'être excessivement scrupuleux dans l'emploi des mots[6], quand l'on suppose à l'adversaire une réponse qui semble devoir lui venir naturellement[7], que l'on retourne les mots d'un autre pour leur donner un sens tout différent de celui que

[1] Cécilios de Calacté (dans Photius, *cod.*, 259, Bekker), qui ajoute avec beaucoup de sens : « je ne veux pas prétendre qu'on ne trouve pas parfois une figure de pensée chez Antiphon, mais il ne le fait pas par étude (κατ' ἐπιτήδευσιν), et il ne le fait que rarement.

[2] Polyptoton.

[3] Climax.

[4] Aposiopésis.

[5] Aporia.

[6] Epidiorthosis ou parfois Metanœa.

[7] Anthypophora, *subjectio*.

l'adversaire a entendu lui donner[1] et bien d'autres. Toutes ces figures sont étrangères à l'ancien style de l'éloquence attique, par des raisons plus profondes que celles fournies par l'histoire des écoles de rhéteurs, par des motifs qui se trouvent dans le développement et les transformations mêmes du caractère athénien. Ces figures reposent, nous venons de le dire, ou dans une passion qui renonce à toute prétention à la modération, ou dans une finesse et une dissimulation qui ne dédaignent aucun moyen pour se donner la meilleure apparence possible[2]. Ces deux qualités, la passion et la finesse, ne prédominèrent que plus tard dans le caractère des Athéniens. Elles s'accusèrent sans doute de plus en plus après la secousse qu'infligèrent à la morale les théories des sophistes et les luttes des partis pendant la guerre du Péloponnèse qui, d'après Thucydide, nourrirent particulièrement le goût de l'intrigue[3]; il fallut cependant un certain laps de temps encore avant qu'elles s'emparassent de l'éloquence au point de développer complétement les formes du discours, appropriées à leur nature. Dans Antiphon, comme dans Thucydide, règne encore toute la droiture et la modération d'autrefois : toutes les forces de l'esprit sont dirigées vers l'invention et l'exposition des pensées que l'orateur peut faire valoir : ce qu'il y a de faux et de trompeur est dans la pensée

[1] Anaclasis.

[2] Πανουργία. Aussi Cécilios appelle-t-il les σχήματα διανοίας : τροπὴν ἐκ τοῦ πανούργου καὶ ἐνάλλαξιν.

[3] Thucydide, III, 81.

même, et non dans des émotions qui l'obscurcissent. Antiphon doit avoir parlé comme Périclès, les traits immobiles, avec le ton le plus calme d'une modération extrême, quoique son contemporain Cléon dont la manière s'éloignait beaucoup de l'éloquence savante de l'époque, courût déjà çà et là sur la tribune, en proie aux émotions les plus violentes, jetant le manteau et se frappant la hanche avec les gestes les plus passionnés [1].

Andocide, celui des orateurs attiques dont nous avons encore les discours, qui par son âge se rapproche le plus d'Antiphon, est un personnage plus intéressant pour l'histoire d'Athènes que pour celle de la rhétorique. Issu d'une noble famille qui fournissait les hérauts des mystères aux fêtes des Éleusinies [2], nous le trouvons de bonne heure dans les affaires publiques, tantôt comme général, tantôt comme ambassadeur jusqu'au moment où, impliqué dans le procès de la mutilation des Termes et de la profanation des mystères, il sauva bien sa tête, grâce aux aveux vrais ou faux des coupables, mais où il fut obligé de quitter Athènes. A partir de ce moment sa vie se passa dans des entreprises commerciales qu'il poursuivait surtout en Cypre et dans des efforts d'obtenir le retour dans sa patrie, jusqu'à ce que, après la chute des Trente et à l'abri de l'amnistie générale que les partis avaient jurée, il pût y retourner. Quoique inquiété encore pour son ancien délit, il rentra

[1] Plutarque cite cela comme la première faute contre le κόσμος de la tribune (*Nicias*, 8; *Tib. Gracchus*, 2).

[2] Τὸ τῶν κηρύκων τῆς μυστηριώτιδος γένος.

cependant dans les affaires et fut, dans le courant de la guerre corinthienne, envoyé à Sparte pour y traiter de la paix : n'ayant pas obtenu des résultats qui parussent satisfaisants aux Athéniens, il fut banni de nouveau.

Nous avons d'Andocide trois discours : le premier, sur son retour de l'exil, prononcé après le rétablissement de la démocratie par la chute des quatre cents usurpateurs ; le second, sur les mystères, tenu dans l'ol. 95e, 1 (400), où, remontant aux origines de toute l'affaire, il s'efforce de réfuter l'accusation sans cesse renouvelée de la profanation des mystères ; le troisième, enfin, sur la paix avec Lacédémone, vers l'ol. 97e, 1 (392), dans lequel l'orateur essaye de décider les Athéniens à conclure la paix avec Sparte. L'authenticité de ce dernier discours a déjà été révoquée en doute par des grammairiens anciens : mais un discours qui n'est certainement pas d'Andocide, c'est celui contre Alcibiade que l'on propose de bannir par l'ostracisme à la place de l'orateur. Ce discours, quand même authentique, ne pourrait pas être d'Andocide, vu les circonstances à nous connues qui accompagnèrent la délibération sur l'ostracisme d'Alcibiade ; à moins qu'on ne l'attribuât, avec un critique moderne[1], à Phéax qui partagea alors avec Alcibiade le danger de l'ostracisme. Cependant forme et fond de ce discours prouvent irré-

[1] Taylor, *Lectiones Lysiacæ*, c. VI, que Ruhnken et Valckenaer n'ont pas réfuté.

futablement qu'il est le pastiche d'un rhéteur postérieur[1].

Parmi les orateurs que les grammairiens ont inscrits dans la liste glorieuse des Dix, Andocide est peut-être le moins remarquable par le talent et l'étude[2]. Il ne montre ni une perspicacité bien remarquable dans la façon de traiter les grandes affaires auxquelles se rapportent ses discours, ni la précision dans l'enchaînement des pensées qui distingue tant les autres écrivains de cette époque. Toutefois on peut lui compter aussi comme un mérite de s'être dégagé de la *manière* que beaucoup d'autres esprits fort distingués de son temps ne surent pas éviter, d'avoir conservé une certaine vivacité naturelle, d'avoir détendu enfin la sévérité du style d'Antiphon et de Thucydide[3].

[1] Meier, *de Andocidis quæ vulgo fertur oratione in Alcibiadem* : dans une série de programmes de l'université de Halle.

[2] Il est assez surprenant que Critias n'ait pas été mis à sa place parmi les dix : sa qualité d'un des Trente lui porta sans doute tort. Cf. ch. XXXI.

[3] L'ἀντικειμένη λέξις prédomine aussi chez Andocide, mais sans la tendance à la symétrie extérieure.

CHAPITRE XXXIV

L'HISTOIRE POLITIQUE DE THUCYDIDE

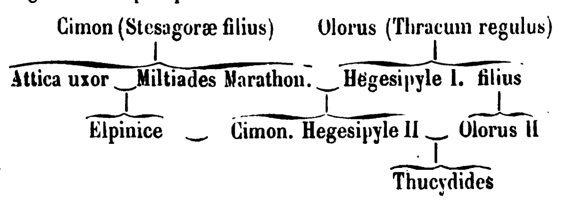
Thucydide, Athénien du dème d'Alimonte, naquit vers l'ol. 77[e], 2 (470), neuf ans après la bataille de Salamine[1]. Le nom de son père Oloros ou Orolos est d'origine thrace; sa mère Hégésipyle porte le même nom que l'épouse thrace du grand Miltiade, vainqueur de Marathon ; c'est par elle que Thucydide appartient à la famille glorieuse des Philaïdes. Cette famille avait entretenu des relations avec les peuples et les princes de la Chersonèse thrace où Miltiade l'Ancien, quittant Athènes sous le règne des Pisistratides, avait fondé une sorte d'empire. Miltiade le Jeune, vainqueur de Marathon, avait épousé la fille d'un roi de Thrace du nom d'Oloros, et les enfants de ce mariage furent Cimon et Hégésipyle la Jeune. Celle-ci épousa un second Oloros, probablement petit-fils du prince auquel son alliance

[1] D'après la notice bien connue de Pamphila (femme de lettres du temps de Néron) chez Aulu-Gelle, *N. A.*, XV, 23. On n'a pas le droit d'en douter, parce que Thucydide dit lui-même (V. 26) qu'il avait été à un âge convenable pour observer la guerre du Péloponnèse, ce qu'il pouvait fort bien dire des années de 40 à 67. La ἡλικία pour la guerre, il est vrai, était un autre âge; mais les anciens considéraient, plus que nous ne le faisons, la vieillesse comme l'âge le plus propre aux travaux de l'esprit.

avec Miltiade avait valu le droit de citoyen d'Athènes : le fruit de ce mariage fut Thucydide[1].

Thucydide appartenait donc à une famille considérée, puissante et très-fortunée. Il possédait lui-même des mines d'or en Thrace, à Scapté-Hylé (*Forêt-défrichée*), dans cette même contrée où, d'après les Athéniens, Philippe puisa les moyens de fonder sa puissance parmi les Grecs. Cette possession eut une grande influence sur les destinées de Thucydide, particulièrement sur son éloignement d'Athènes, sur lequel il donne lui-même les renseigements les plus exacts[2]. Dans la huitième année de la guerre du Péloponnèse (ol. 89e, 1, 423), le général spartiate Brasidas voulut s'emparer d'Amphipolis, sur le Strymon. Thucydide, fils d'Oloros, se trouvait dans les eaux de l'île de Thasos, avec une flottille de sept vaisseaux, sans doute à son premier commandement qu'il pouvait avoir obtenu en se distinguant dans des fonctions militaires subordonnées. Brasidas craignait cette petite escadre, parce qu'il savait que le

[1] C'est ainsi qu'on fera bien de combiner les notices de Marcellin (*Vita Thucydidis*) et Suidas avec les dates historiques connues. La généalogie serait à peu près celle-ci :



[2] Thucydide, IV, 104 et suiv.

commandant possédait des mines d'or dans ces environs et exerçait une grande influence sur les hommes les plus notables du pays, ce qui pouvait lui faciliter de lever des troupes auxiliaires parmi ces peuplades et de les concentrer pour débloquer Amphipolis. Brasidas accorda donc à la garnison d'Amphipolis une capitulation meilleure qu'elle ne pouvait l'attendre, afin de s'emparer vite de la place. Thucydide arriva trop tard avec sa flotte pour sauver cette ville importante, et dut se contenter de couvrir le fort maritime d'Eion. Les Athéniens, habitués à juger leurs généraux et hommes d'État d'après le résultat seul de leurs mesures, le condamnèrent pour avoir manqué à son devoir[1]. Il fut obligé de s'exiler, et il passa vingt ans loin d'Athènes, la plupart du temps à Scapté-Hylé. Il ne profita point de la permission de rentrer que contenait la paix de Sparte avec Athènes; ce n'est qu'après le rétablissement de la liberté par Thrasybule qu'il retourna dans sa patrie, rappelé par un plébiscite spécial. Il doit y avoir vécu pendant quelques années, d'après le témoignage de son œuvre d'histoire, pas aussi longtemps cependant que la vigueur de sa santé aurait pu le lui faire espérer; aussi n'y a-t-il pas lieu de trouver très-invraisemblable le fait de sa fin violente par l'assassinat, rapporté par les écrivains anciens[2].

[1] L'accusation fut probablement une γραφὴ προδοσίας.

[2] Ces points de peu d'importance et douteux, ainsi que des erreurs évidentes, ont été passés sous silence; c'est surtout la confusion

De ces renseignements sur la vie de Thucydide, il ressort qu'il ne passa que la première partie de sa vie, jusqu'à l'âge de quarante-huit ans, parmi ses compatriotes d'Athènes. Plus tard il fut sans doute accessible à des renseignements qui lui venaient de toutes les parties de la Grèce, — il vante lui-même l'occasion que lui offre son exil d'avoir commerce même avec des Péloponnésiens, et de recevoir d'eux des renseignements exacts[1]; — mais il était sorti du mouvement intellectuel d'Athènes, et dut rester étranger aux changements qui s'opérèrent dans la seconde moitié de la guerre du Péloponnèse. Lorsqu'il retourna dans sa patrie, il y trouva déjà une génération tout à fait différente, avec d'autres tendances et un goût complétement changé[2], et il dut être difficile au vieillard de se familiariser avec cet esprit nouveau, au point de transformer le caractère de son propre génie. Thucydide est donc tout à fait l'élève de la vieille Athènes de Périclès : son éducation, sous le rapport des principes aussi bien que des formes, remonte à cette période, la plus grande et la plus énergique d'Athènes. De même que ses opinions politiques sont tout à fait celles que Périclès enseignait au peuple, son style est sorti de l'abondance vigoureuse et naturelle de l'éloquence péricléenne d'un

avec le célèbre homme d'État Thucydide, fils de Mélésias, qui les a introduits dans les biographies anciennes de l'historien.

[1] Thucydide, V, 26.

[2] V. plus bas, c. xxxv, Lysias.

côté, et, de l'autre, de la sévérité du style archaïque qui régnait dans l'école d'Antiphon[1].

Comme historien, Thucydide est si loin de se rattacher aux logographes ioniens, dont la série atteint son point culminant avec Hérodote, qu'un genre tout nouveau d'historiographie commence avec lui. Il connaît les ouvrages de plusieurs de ces Ioniens, — il est douteux qu'il ait eu connaissance de ceux d'Hérodote[2], — mais il n'en fait mention que pour les rejeter comme dépourvus de critique, fabuleux, destinés plus à amuser qu'à enseigner. Les études de Thucydide se portèrent sur les tribunes, les assemblées populaires, les tribunaux de la Grèce; voilà où il faut chercher les racines de son histoire pour la forme aussi bien que pour le fond. Tandis que les historiens précédents s'appliquaient à peindre les choses matérielles qui frappaient les sens, le caractère naturel des contrées, les particularités des peuples,

[1] Wyttenbach reconnait fort bien ce rapport avec Périclès : Thucydides, dit-il dans la *Præfatio ad Eclogas historicas*, ita se ad Periclis imitationem composuisse videtur, ut, quum scriptum viri nullum exstet, ejus eloquentiæ formam effigiemque per totum historiæ opus expressam posteritati servaret. Sur les leçons d'Antiphon, v. plus haut, c. XXXIII.

[2] Les allusions à Hérodote qu'on a voulu trouver dans les passages I, 20, II, 8, 97, ne sont pas fort claires. Dans le récit du meurtre d'Hipparque, que Thucydide mentionne deux fois pour redresser les erreurs de ses contemporains (I, 20, VI, 54-59), Hérodote est presque tout à fait d'accord avec lui et libre de ces fausses opinions. V. Hérodote, V, 55, VI, 123. Thucydide aurait écrit autrement bien des choses s'il avait connu l'œuvre d'Hérodote, surtout les passages I. 74, II, 8. Cf. plus haut, c. XIX.

les monuments, les expéditions guerrières, et de là s'élevaient jusqu'à démontrer dans les destinées des États et des princes un *démonium* souverain et tout-puissant, ce qui attire l'attention de Thucydide, c'est l'action humaine, en tant que résultat du caractère et de la situation de l'individu, et en tant qu'influence sur l'état général. Conformément à ce point de vue, l'ensemble de son ouvrage forme un tout, une seule action, un drame historique, un grand procès dont les parties sont les républiques belligérantes, et l'objet la souveraineté d'Athènes sur la Grèce. Chose curieuse, Thucydide, qui est le créateur de ce genre d'histoire, est aussi celui qui en a compris et établi le caractère avec le plus de netteté et de vigueur. Son ouvrage ne veut être que l'histoire de la guerre du Péloponnèse, nullement l'histoire de la Grèce pendant cette guerre. Tout ce qui, dans les affaires extérieures des États et dans la politique, ne touche pas à la grande lutte qui a l'hégémonie pour enjeu, est exclu de son livre ; tout ce qui entre pour quelque chose dans le combat des préséances est accueilli, de quelque partie de la Grèce qu'il vienne. Thucydide envisagea dès le début cette guerre comme un grand événement historique qui ne pourrait se terminer sans décider la grande question : Athènes deviendrait-elle grande puissance? ou serait-elle ramenée à la position d'une des nombreuses républiques libres et puissantes, qui constituaient l'équilibre de la Grèce? Il ne se laissa point troubler dans sa conviction par la paix équivoque et mal observée, conclue pour la

forme avec le Péloponnèse par l'entremise de Nicias, et qu'interrompit la guerre au bout de dix ans, ni par la réouverture tardive des hostilités pendant l'expédition de Sicile. Avec le zèle d'un intérêt personnel et avec toute la force de la vérité, il prouve que tout cela ne fut qu'une seule grande lutte, et que la paix ne fut pas une vraie paix[1].

La division aussi et l'ordonnance de la matière résultent entièrement de l'idée que Thucydide s'était formée de son sujet. La guerre elle-même, par la manière dont on la faisait, motivée par la saison chez les Grecs plus encore que chez nous, se divise en étés et hivers. Les étés contiennent les campagnes, les hivers les armements et les négociations. Quant aux dates chronologiques, comme les Grecs n'avaient pas une ère commune, et que le calendrier de chaque pays était ordonné d'après des cycles particuliers, désignés par des noms différents, Thucydide les trouve dans la succession naturelle des saisons et dans l'état des champs de labour qui d'ailleurs était souvent un motif de mouvements militaires. Des indications comme « lorsque le blé montait dans les épis » ou, « au moment même où le blé mûrissait » [2], donnent toute l'exactitude désirable pour saisir la connexité de ces événements. Dans l'histoire des campagnes, Thucydide cherche à réunir autant que possible ce qui se tient par sa na-

[1] Thucydide, V, 26.
[2] Περὶ ἐκβολὴν σίτου, ἀκμάζοντος τοῦ σίτου, etc.

ture : le récit, par exemple, d'une entreprise, d'une expédition continentale ou maritime; il aime mieux devancer un peu la succession chronologique ou en remonter l'ordre, que de troubler l'esprit par la fréquence des interruptions et des reprises. Si néanmoins des événements d'une certaine durée, tels que les siéges de Potidée et de Platée, se rencontrent à des endroits divers de son livre, cela est dans la nature des choses et ne pourrait guère être autrement, quand même on aurait pu renoncer à la division en étés et hivers[1]. Un événement comme le siége de Potidée ne pouvait jamais être raconté jusqu'au bout d'une manière lucide et satisfaisante, qu'autant que l'on avait une vue d'ensemble complète de la situation générale des puissances belligérantes qui ôtait aux assiégés tout espoir d'être ravitaillés. Nulle part le lecteur attentif de Thucydide ne sera gêné par un morcellement trop minutieux des événements; celui qui, pris isolément, est le plus grand de toute la guerre et qui tend l'intérêt comme par un ressort, l'expédition de Sicile, si pleine de promesses et si féconde en malheurs, est à peine interrompu par quelques digressions très-courtes[2]. L'ou-

[1] C'est ce qui justifie l'historien contre le reproche de Denys (*de Thucyd. judic.*, c. IX, p, 816, Reiske). Il ne manque qu'une chose à Denys pour bien juger Thucydide, le sévère amour de la vérité propre aux anciens.

[2] Avec quel bonheur ces événements mêmes ne sont-ils pas fondus dans l'ensemble de l'expédition de Sicile. Qu'on se rappelle la situation d'Athènes par suite de l'occupation de Décélie, ou les horreurs commises par les mercenaires thraces à Mycalessos (VII, 27 à 30).

vrage entier, s'il avait été achevé, se diviserait en trois parties parfaitement équilibrées : la guerre jusqu'à la paix de Nicias, appelée archidamique à cause des expéditions dévastatrices des Spartiates sous Archidamas; les troubles et les mouvements dans les États grecs après la paix de Nicias et l'expédition de Sicile; enfin la réouverture des hostilités contre le Péloponnèse, ou la guerre de Décélie, ainsi que l'appellent les anciens, jusqu'à la ruine d'Athènes. D'après la division en livres, qui n'est pas du fait de Thucydide, mais de grammairiens anciens fort intelligents, le premier tiers se compose des livres II, III, et IV; le second, des livres V, VI et VII; de la troisième partie, Thucydide lui-même n'a achevé qu'un seul livre, le VIII[e].

A propos de cette question du plan et de la division du sujet, il ne faut pas oublier le premier livre; il est même important de s'en occuper spécialement parce que l'ordonnance en est moins déterminée par le fait même que par les réflexions de Thucydide. L'écrivain commence par soutenir que la guerre du Péloponnèse est l'événement le plus considérable qui se soit passé de mémoire d'homme, et il le prouve par un aperçu rétrospectif de l'histoire ancienne de la Grèce, y compris les guerres médiques. Il passe en revue les premiers temps, les faits de la guerre de Troie, les siècles qui la suivent immédiatement et ceux qui en sont plus éloignés, enfin la guerre des Perses, et il démontre qu'aucune des entreprises de cette période n'a nécessité la dépense de forces qu'exige la guerre du Péloponnèse.

parce que deux choses, la fortune mobilière et la force maritime[1], ne se montrèrent chez les Grecs et ne se développèrent sur une assez vaste échelle que très-tard. De cette manière Thucydide soutient historiquement la maxime que Périclès avait gravée dans les esprits de ses compatriotes par la voie pratique, à savoir que ni le territoire, ni le nombre des hommes, mais l'argent et les navires devaient former la base de leur puissance. La guerre même du Péloponnèse lui semblait un fort argument pour cette thèse, parce que les Péloponnésiens, malgré toute leur supériorité en richesse immobilière et en hommes libres, restèrent cependant inférieurs à Athènes jusqu'au jour où par l'alliance avec la Perse ils surent s'ouvrir de vastes ressources d'argent, et par là une flotte importante[2]. Après avoir prouvé par cette comparaison la grandeur de son sujet et après avoir brièvement rendu compte de sa manière d'écrire l'histoire, il traite des causes de la guerre. Il les divise en causes indirectes ou ouvertes, et en causes intrinsèques et tacites[3]. Les premières sont les différends

[1] Χρήματα καὶ ναυτικόν.

[2] Le raisonnement de Thucydide est évidemment très-juste pour une politique qui veut fonder la grandeur de l'État sur la domination des côtes de la Méditerranée, comme cela était la politique d'Athènes; par contre, des États qui se fortifiaient d'abord par la soumission de nations et de grandes étendues continentales avant d'engager la lutte pour la domination des côtes de la Méditerranée, comme le firent Rome et la Macédoine, avaient pour base de leur puissance γῆν καὶ σώματα, et χρήματα καὶ ναυτικόν leur revenaient alors naturellement.

[3] Αἰτίαι φανεραί — ἀφανεῖς.

entre Corinthe et Athènes au sujet de Corcyre et de Potidée et les plaintes portées par les Corinthiens à Lacédémone : plaintes qui décident les Spartiates à déclarer qu'Athènes a rompu la paix. Les secondes sont dans la crainte qu'inspire la puissance croissante d'Athènes et qui a forcé les Lacédémoniens à la guerre, pour peu qu'ils eussent à cœur de conserver la liberté du Péloponnèse. C'est ce qui amène l'historien à montrer les accroissements mêmes de cette force et à donner un aperçu de toutes les expéditions de guerre et de toutes les mesures politiques qui avaient fait d'Athènes la souveraine de tout l'Archipel et de tout le littoral, de simple directrice élue des insulaires et des Grecs d'Asie qu'elle avait été au commencement, dans la guerre contre la Perse. Lorsqu'on rattache cette partie sur les causes de la guerre à la partie précédente, il est évident que Thucydide se proposait de donner au lecteur un aperçu général de toute l'histoire de la Grèce, ou du moins de ce qui lui semblait le plus important dans cette histoire, le développement de la puissance financière et maritime, afin que le grand drame de la guerre du Péloponnèse pût se mouvoir sur un terrain familier au lecteur et que la situation et la nature des États qui y jouent un rôle pussent être supposées connues de tous. Cependant, comme Thucydide concentre tout son exposition sur la guerre, comme il ne se contente pas de noter les causes pour la mémoire, comme il veut en faire comprendre l'essence, il se place complétement, dans le récit de ces événements précédents, a

point de vue de certaines idées générales, en leur sacrifiant volontiers la chronologie réelle, d'après laquelle la cause intime de la guerre, qui n'est autre que l'accroissement menaçant de la puissance athénienne, aurait dû suivre immédiatement l'exposition de la faiblesse de la Grèce dans les temps antérieurs, qui se trouve dans la première partie.

Dans la troisième partie du premier livre contenant les délibérations des États fédérés du Péloponnèse entre eux et leurs négociations avec Athènes, qui firent décider l'ouverture des hostilités, on reconnaît aussi l'intention à demi cachée de l'historien de donner au lecteur une idée claire et nette des événements antérieurs sur lesquels reposent l'état actuel de la Grèce et particulièrement la puissance d'Athènes. Dans ces négociations, en effet, les Athéniens demandent, entre autres choses, aux Spartiates de s'acquitter de la dette d'expiation dont les a chargés le meurtre de Pausanias dans le sanctuaire de Pallas, ce qui donne l'occasion à l'historien de raconter l'entreprise criminelle et la fin de Pausanias. Puis il y rattache encore, sous forme d'un nouvel épisode, les dernières aventures de Thémistocle. Évidemment la circonstance fortuite que Thémistocle fut impliqué dans la ruine de Pausanias, ne suffit point pour justifier l'insertion de cet épisode : mais il importe à Thucydide de peindre au lecteur le grand homme qui avait fondé la puissance maritime et inauguré la politique d'Athènes, jusque dans ces aventures moins connues, et de payer en passant au génie de

cet homme l'ample tribut d'une juste appréciation[1].

Voilà ce que nous avions à dire de la composition et du plan de l'ouvrage ; considérons maintenant la manière dont l'historien a traité le sujet lui-même. L'histoire de Thucydide n'est point puisée dans les livres ; elle relève directement de la vie, de la tradition et de la communication orales, du témoignage personnel de l'auteur lui-même. C'est la première consignation par écrit d'événements que l'auteur a vus lui-même ou dont il a été le contemporain ; elle porte le cachet de la fraîcheur et de la vérité vivante, autant que peut le porter une histoire de ce genre. Thucydide, il nous le dit lui-même[2], a commencé ses notes dès le début de la guerre, prévoyant quelle serait cette guerre ; il a continué à noter les différents événements au fur et à mesure qu'ils se passaient sous ses yeux ou qu'il les apprenait, non sans grande dépense, par les informations les plus rigoureuses, puisées auprès d'hommes des deux partis[3] ; et il a travaillé à son ouvrage en partie à Athènes avant son exil, en partie pendant cet exil à Scapté-Hylé, où l'on montrait encore longtemps après le plateau sous lequel il avait l'habitude d'écrire. Cependant, tout ce que Thucydide écrivit ainsi dans le cours de la guerre, ne formait jamais que des travaux préparatoires, que l'on peut comparer à nos mémoires[4] ; la

[1] Il le fait, I, 138.

[2] I, 1, ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου.

[3] V, 26, VII, 44. Cf. Marcellin, § 21.

[4] Ὑπομνήματα, *Commentarii rerum gestarum*, disent les anciens.

vraie refonte et mise en œuvre ne fut entreprise qu'après la guerre et dans la patrie de l'historien. On le sait et par les nombreuses allusions à l'étendue, la durée, la fin et tout l'enchaînement de la guerre[1], et plus particulièrement par le fait que l'ouvrage resta inachevé. Il faut en conclure que ces mémoires que Thucydide avait jetés sur le papier dans le courant de la guerre et qui allaient nécessairement jusqu'à la reddition d'Athènes aux Lacédémoniens, n'étaient pas assez élaborés pour suppléer à la lacune de la fin. Un renseignement qui semble parfaitement digne de créance, nous apprend d'ailleurs que dans l'ouvrage, tel que nous le possédons, le huitième livre n'était pas encore achevé, ni multiplié par les copistes, au moment de la mort de Thucydide, et qu'il ne fut ajouté que par la fille de l'historien, d'autres disent par Xénophon. Il ne faudrait cependant pas tirer de ce fait un motif pour élever le moindre doute sur l'authenticité de ce livre. Tout au plus peut-il expliquer quelques différences de composition, le maître n'ayant pas encore mis la dernière main à cette partie de l'ouvrage[2].

Sans doute, il est impossible aujourd'hui de contrôler la manière dont Thucydide a procédé en recueillant, comparant, examinant, réunissant ses renseigne-

[1] V. Thuc., I, 13, 93; II, 65; V, 26. D'ailleurs le ton de certains passages trahit bien que le poëte écrit au moment de la nouvelle hégémonie de Sparte. Nous songeons surtout au passage I, 77 : ὑμεῖς γ' ἂν οὖν εἰ καθελόντες ἡμᾶς ἄρξαιτε, etc.

[2] Sur l'absence de discours v. plus bas.

ments, car la tradition orale de ce temps nous fait défaut ; mais, si une lucidité parfaite dans le récit, la concordance de tous les détails les uns avec les autres, et de tous avec l'état de choses tel que nous le connaissons pour d'autres écrivains, si l'harmonie des faits racontés avec les lois de la nature humaine et les caractères des acteurs, constituent une garantie de la vérité et de la fidélité historiques, nous avons cette garantie au plus haut degré chez Thucydide. Les anciens, si sévères dans le jugement de leurs propres historiens et qui ont attaqué la véracité de presque tous, reconnaissent unanimement la véracité et l'exactitude de Thucydide. Denys d'Halicarnasse lui-même, qui se permet de censurer le style de Thucydide et la composition de son œuvre au point de vue du rhéteur de décadence, rend toute justice à son intention de dire la vérité ; et l'étrange reproche qu'il lui fait d'avoir choisi un sujet trop triste et de n'avoir pas contribué par là à la gloire de ses compatriotes, se transforme, envisagé du vrai point de vue, en un éloge de la rigoureuse véracité de l'historien. Les points où les historiens postérieurs, Diodore notamment et Plutarque, se séparent de Thucydide, confirment tous, après un sévère examen, la sûreté du maître[1]. Aristo-

[1] Diodore, par exemple, malgré son système annalistique, est beaucoup moins exact dans l'histoire des années entre la guerre médique et celle du Péloponnèse, que Thucydide qui ne cite d'une façon déterminée que très-peu d'années. On ne peut se servir de Diodore que pour les dates principales, avénements de souverains, années de morts, etc.

phane de son côté, partout où il se rencontre avec l'historien, dans la façon de comprendre les caractères des hommes d'État et la situation d'Athènes aux différents moments, est autant d'accord avec lui, que le pouvait être le pinceau hardi du caricaturiste comique avec le crayon fidèle et sévère de l'historien[1]. Il y a plus ; on peut se demander s'il y a une période quelconque dans l'histoire du genre humain qui soit sous nos yeux avec autant de clarté que les vingt et une premières années de la guerre du Péloponnèse grâce à l'ouvrage de Thucydide, où nous puissions suivre tous les points essentiels de chaque événement, toutes ses causes et ses motifs, avec la même certitude et le même sentiment de confiance dans la main de l'historien qui nous guide que dans ces vingt et une années. Parmi les ouvrages des historiens romains, la *guerre de Jugurtha* et la *conspiration de Catilina* de Salluste peuvent seules se mesurer avec le livre de Thucydide. Ce qui nous est conservé des *Histoires* de son temps de Tacite est bien inférieur

[1] On sait que la véracité, ou pour mieux dire l'impartialité de Thúcydide a été fortement attaquée de nos jours par un érudit de premier mérite, mais qui n'a peut-être pas la première qualité de l'historien, l'intuition, absolument nécessaire dans l'absence presque complète de contrôle matériel. M. Grote, entraîné peut-être par sa sympathie pour la démocratie athénienne, a accusé Thucydide, tout comme Aristophane, de partialité et d'injustice; il a surtout essayé de défendre Cléon contre ces deux redoutables peintres. Nous ne pensons pas que M. Grote ait réussi à ébranler la confiance qu'inspire à tout esprit non prévenu la lecture de la *guerre du Péloponnèse* et des comédies d'Aristophane : la garantie de véracité dont parle Müller vaut bien tous les témoignages matériels. K. H.

sous le rapport de la netteté et de la clarté de récit des faits, bien qu'il y ait autant de détails que chez Thucydide. Tacite ne fait que courir d'un fait qui saisit le cœur et l'âme à un autre fait de cette nature ; et il néglige, plus qu'il n'est permis, de rendre un compte satisfaisant de l'enchaînement intime des événements matériels[1]. L'historien moderne devra toujours prendre pour modèle cette transparence d'exposition de Thucydide ; mais il ne lui sera guère possible d'y atteindre, vu la séparation entre le savoir populaire et les études spéciales[2], vu les institutions compliquées de la vie moderne, vu surtout le manque de publicité qui, jusque dans les États les plus libres de notre temps, dérobe à l'observateur bien plus de choses encore que dans l'antique Sparte dont les délibérations secrètes sont le sujet des plaintes de Thucydide[3].

Thucydide lui-même destine son ouvrage à ceux qui veulent connaître la vérité de ce qui est arrivé et distinguer ce qui est salutaire dans des cas analogues, lesquels, d'après le cours des choses humaines, doivent se repré-

[1] Il est, par exemple, on ne peut plus difficile de se faire, d'après les *Histoires* de Tacite, une idée bien claire de la guerre des Othoniens et des Vitelliens dans l'Italie du Nord.

[2] C'est ce qui empêcherait, par exemple, aujourd'hui, une description de la peste, comme celle que nous trouvons dans Thucydide, II, 47-53. Le professeur ne serait pas en état de la donner avec cette justesse d'observation ; le médecin ne saurait la rendre aussi universellement intelligible.

[3] Τὸ κρυπτὸν τῆς πολιτείας.

senter. C'est à eux qu'il laisse son livre comme un sujet d'études continuelles[1].

Il y a déjà là une légère tendance à ce didactisme de l'histoire que l'on rencontre dans les derniers temps de l'antiquité, où le récit des événements devient un simple moyen pour arriver au but principal, qui est l'éducation de l'homme d'État et du général, l'application, en un mot. Toutefois Thucydide n'est didactique en ce sens que par l'intention : il ne l'est nullement dans le fait; il se contente, en écrivant l'histoire, de présenter les faits tels qu'ils se sont produits, sans en tirer des leçons pratiques pour l'homme d'affaires ou l'homme de guerre.

Thucydide n'aurait jamais pu atteindre à cette vérité et à cette clarté intimes, s'il s'était contenté de noter ce qu'il avait réellement pu apprendre par des témoignages, s'il n'avait consigné que le fait matériel, sauf à y intercaler par-ci par-là quelque raisonnement personnel. Toute l'histoire a passé par son âme : elle est complétement le produit de son esprit, et l'authenticité en repose essentiellement sur ce que l'esprit de Thucydide eut la faculté et la culture nécessaires pour repenser, s'il est permis de s'exprimer ainsi, toutes les pensées que les personnages de son histoire avaient pensées au

[1] Telle est la signification du fameux κτῆμα ἐς ἀεί, I, 22 : non pas un monument pour l'éternité. Thucydide veut opposer un ouvrage qu'il faut posséder, consulter et toujours relire, à un ouvrage destiné à distraire une seule fois une assemblée d'auditeurs.

moment des événements, de les repenser en se laissant guider par les actions mèmes. Les cas sont très-rares où Thucydide n'indique point les motifs des acteurs, et alors il fait part au lecteur de ses doutes. Pourtant ces motifs, il ne les donne jamais comme ses propres suppositions, comme ses opinions personnelles, il les donne pour de l'histoire même. La probité et la conscience ne lui permettaient d'agir ainsi qu'autant qu'il avait réellement la conviction que ces réflexions, ces intentions seules avaient dirigé les acteurs de son drame. Quant à sa propre manière de voir, Thucydide l'énonce très-rarement, plus rarement encore son jugement sur la valeur morale des actions. « On dirait, à lire Thucydide, que ce n'est pas l'historien, mais l'histoire elle-même qui parle. » C'est ainsi qu'on a essayé, de nos jours, de caractériser l'impression de ce récit historique avec beaucoup de justesse, sans doute, et d'une manière frappante ; seulement il ne faudrait pas oublier que, pour en devenir l'organe accompli, Thucydide dut d'abord pénétrer son esprit de l'histoire. Chacun des personnages de Thucydide est un être moral déterminé, d'une individualité d'autant plus clairement frappée, que sa part à l'action principale est plus importante. S'il est admirable de voir Thucydide condenser, en peu de paroles et avec une énergie et une précision merveilleuses, le résumé de tous les caractères de certains personnages, tels que Thémistocle, Périclès, Brasidas, Nicias, Alcibiade, il est bien plus admirable encore avec quelle finesse tous les caractères sont observés et suivis

dans chaque trait de leurs actions et dans les pensées qui les accompagnent[1].

La conviction de Thucydide d'avoir saisi les racines secrètes des événements ne se manifeste nulle part avec plus de hardiesse et de décision que dans une partie de l'histoire qui lui appartient presque en propre, dans les harangues. Sans doute ces discours, reproduits à la première personne sont beaucoup plus naturels chez un historien ancien qu'ils ne le seraient chez un moderne. Des harangues, prononcées dans les assemblées du peuple, dans les conseils fédéraux, devant l'armée, étaient souvent par elles-mêmes, par les conséquences qui en résultaient, des événements importants et en même temps parfaitement manifestes, que rien, si ce n'est les limites de la mémoire humaine, n'empêchait de conserver et de communiquer fidèlement. Il faut ajouter que la grande vivacité avec laquelle les Grecs saisissaient la forme aussi bien que le fond de toute communication publique les avait habitués non-seulement à reproduire les faits et les pensées en style indirect, mais encore à mettre en scène les orateurs eux-mêmes : les dialogues de Platon, par exemple, ne sont pour la plupart que des conversations rapportées. Il était naturel que le narrateur suppléât beaucoup de choses de sa propre invention, lorsque sa mémoire le trahissait; d'ailleurs Thucydide ne recevait pas toujours des rapports bien identiques des discours, et il n'était évidem-

[1] Marcellin appelle Thucydide δεινὸς ἠθογραφῆσαι, tout comme parmi les poëtes Sophocle est surtout prisé pour son art d'ἠθοποιεῖν.

ment pas en état de rendre avec la dernière fidélité les allocutions qu'il avait entendues lui-même ; aussi déclare-t-il sa résolution de s'en tenir aussi près que possible à ce qui lui avait été transmis des discours, mais, ces rapports étant forcément insuffisants, de faire surtout parler ses personnages de la façon la plus conforme à leur situation[1]. Cependant il faut aller plus loin encore que Thucydide; il faut voir chez lui une activité plus libre encore et plus indépendante du détail transmis, qu'il ne le croit lui-même peut-être. Les harangues de Thucydide forment toujours l'ensemble de tous les motifs qui ont déterminé les actions importantes, et ces motifs sont puisés dans les sentiments des individus, des partis et des États qui sont les auteurs de ces actions. Partout où il lui semble nécessaire d'indiquer ces motifs, il rapporte des discours ; quand cela lui paraît inutile, il les supprime, lors même qu'en réalité on a discuté tout autant que dans le premier cas. Il s'ensuit nécessairement que les discours qu'il donne doivent contenir et résumer bien des choses qui, en réalité, ont été prononcées à des occasions différentes. C'est ainsi que les deux partis opposés, celui de la sévérité tyrannique et celui de la clémence et de l'humanité, se trouvent caractérisés par les discours de Cléon et de Diodote, dans la seconde délibération seulement de l'assemblée populaire d'Athènes sur le sort des Mitylénéens, dans celle où fut prise la résolution qui allait en effet recevoir son

[1] Τὰ δέοντα μάλιστα. Thucyd., I, 22.

exécution, et pourtant Cléon avait prononcé, la veille déjà, le discours qui fit voter la première résolution si cruelle contre les Mitylénéens[1]. Il est évident qu'il devait avoir dit, dès lors, bien des choses qui ne paraissent, chez Thucydide, que dans la seconde délibération[2]. A un endroit de son histoire, Thucydide rapporte une conversation au lieu d'un discours, parce que les circonstances n'admettaient pas une harangue publique : c'est dans les négociations d'Athènes avec le conseil de Mélos, avant l'attaque des Athéniens sur cette île dorienne après la paix de Nicias ; mais il importe particulièrement à Thucydide de bien déterminer en cet endroit le point de vue auquel les Athéniens étaient arrivés dès lors dans leur politique égoïste et tyrannique envers tous les États faibles[3].

[1] Thucyd., III, 36.

[2] Souvent aussi les discours se rapportent les uns aux autres quand, en réalité, il ne peut y avoir eu de rapport. Le discours des Corinthiens (I, 120 et suiv.) répond, pour ainsi dire, à celui d'Archidame dans l'assemblée populaire de Sparte, et à celui de Périclès à Athènes, bien que les Corinthiens n'eussent entendu ni l'un ni l'autre. Ce rapport, cependant, s'explique parce que le discours des Corinthiens exprime les espérances de victoire d'une partie des Péloponnésiens, tandis qu'Archidame et Périclès envisagent avec clarté, quoiqu'à des points de vue différents, la situation désavantageuse du Péloponnèse. Cf. aussi ce qui a été dit plus haut (c. xxxi) sur les discours de Périclès chez Thucydide. (Comparez, sur tout cela, Roscher, *Thukydidès*, Gott. 1842, chap. iv, p. 144 à 176, et M. Jules Girard, *Essai sur Thucydide*, Paris, Charpentier, 1862. Le premier surtout développe d'une manière remarquable ces points, indiqués seulement par O. Müller. K. H.)

[3] Denys dit (*de Thucyd. jud.*, c. xxxviii, p. 910) que les prin-

Il va de soi qu'on ne doit pas s'attendre à trouver dans les discours de Thucydide une imitation mimique qui reproduirait la manière de parler des divers peuples et individus jusque dans le moindre détail : cela aurait détruit l'unité de ton, l'harmonie de l'œuvre entière. L'historien caractérise les personnes qu'il fait parler autant que le lui permet la loi générale de son art ; il rend les pensées des acteurs, conformément à leur caractère, non-seulement par le fond mais encore par la manière dont les pensées sont développées et liées les unes aux autres. Dès le premier livre, il peint admirablement les Corcyréens qui insistent toujours sur l'utilité réciproque de leur alliance avec Athènes, les Corinthiens cherchant à conserver une certaine dignité morale : la modération, la maturité d'esprit, la belle simplicité du noble Archidame, la fierté un peu revêche de l'éphore Sthénélaïdas, Spartiate d'un genre un peu vulgaire, et le ton du discours, — la discussion longue et approfondie d'Archidame, par exemple, ou le laconisme tranchant de Sthénélaïdas, — cadre parfaitement avec l'intention et la pensée fondamentale. Le but principal de Thucydide, en composant ces discours, reste toujours de montrer les sentiments qui ont motivé la manière d'agir des personnages, et de laisser ces sentiments se produire eux-mêmes, indiquer leur fondement, se justi-

cipes ici développés étaient dignes de Barbares mais non d'Athéniens, et il en blâme vivement Thucydide. C'étaient cependant les principes de la politique athénienne, qu'on savait même justifier par des doctrines sophistiques.

fier ou s'excuser. Tout cela se fait avec tant de vérité intime, avec tant d'harmonie, l'historien sait si bien se mettre à la place des personnages, adopter leur point de vue, prêter à leurs intentions et sentiments tant de bonnes raisons et par là une si grande certitude apparente, que l'on peut être convaincu que les personnages eux-mêmes, sous l'impulsion immédiate de leurs intérêts et de leurs projets, n'ont pas pu mieux plaider leur cause. Il faut l'avouer, cette admirable facilité revient bien en partie à l'école de rhétorique des sophistes où l'on s'exerçait à parler pour les deux causes en même temps, pour la bonne comme pour la mauvaise. Cependant l'emploi que fait Thucydide de cet art est certainement l'emploi le plus salutaire et le meilleur qu'on puisse imaginer. Disons-le d'ailleurs, la vraie histoire serait impossible sans cette faculté de l'historien de se placer tour à tour à des points de vue différents, opposés même ; ce n'est qu'en épousant momentanément les idées de ses adversaires qu'il peut comprendre et faire comprendre quelle en est la raison d'être, et ce qu'il y a de fondé ; car on ne saurait imaginer une opinion qui ait exercé une influence historique, sans quelle eût rien pour elle. C'est ainsi que Thucydide expose les principes sur lesquels s'appuyaient les Athéniens dans leur manière de traiter les alliés, avec tant de suite et de logique qu'on est presque forcé de se rendre à leur raisonnement. Dans une série de discours, placés à divers endroits du récit, mais se rattachant les uns aux autres de façon à montrer dans tout leur jour le

développement et la gradation de ces principes de sévérité, ils prouvent que leur puissance n'a pas été acquise par la violence, que les circonstances seules les ont forcés de lui donner la forme d'une domination, que maintenant ils ne peuvent plus renoncer à leur domination sans mettre en jeu leur existence propre, que cette domination, puisque grâce aux circonstances elle est devenue une tyrannie, ne peut plus être maintenue que par la rigueur et la dureté, enfin que l'humanité et l'équité ne sont de mise qu'envers des égaux, qui, à leur tour, peuvent rendre service[1]. De là au droit du plus fort, il n'y a qu'un pas. Ce droit, les Athéniens le proclament, dans la conversation avec les Méliens, comme une loi naturelle et universelle, en ne fondant que sur ce seul droit leur prétention d'exiger la soumission absolue des Méliens. « Nous ne demandons et ne faisons rien, disent-ils, qui ne soit conforme à ce que les hommes pensent des dieux et demandent pour eux-mêmes. Car ce que nous croyons des dieux, nous le savons des hommes : par une nécessité de nature, ils dominent et commandent partout où ils ont la force. Ce n'est pas nous qui avons introduit ou appliqué les premiers cette loi ; mais puisque nous l'avons reçue comme une loi établie et que nous la léguerons pour

[1] Thuc., III, 37–40. Il est vrai que c'est Cléon qui le dit, et qu'il succombe, à cette occasion, au parti de la clémence représenté par Diodote ; mais l'exception que les Athéniens font ici par humanité en faveur des Mitylénéens reste une exception très-isolée, et dans l'ensemble c'est l'esprit de Cléon qui continue à dominer la politique étrangère d'Athènes.

toujours à nos descendants, pourquoi ne l'observerions-nous pas, quand nous savons que si vous aviez la même puissance que nous, vous en feriez autant et que tout le monde le ferait[1]? » Sans doute, les Grecs et d'autres avaient déjà agi d'après ces principes, mais ils s'étaient couverts au moins du masque du droit : l'historien les énonce dans ce dialogue avec une froideur et un calme si impersonnels, sans la moindre allusion à ses propres sentiments, d'un visage si complétement immobile, qu'on est tenté de croire que Thucydide lui-même, élève des sophistes, ne connaît en politique d'autre droit que celui du plus fort. Toutefois il y a évidemment une profonde différence entre la manière de penser et d'agir que Thucydide représente, avec une naïveté impartiale, comme celle qui domine à Athènes, et les convictions de l'historien sur ce qui convient au salut de l'humanité et de sa nation. Comme homme, Thucydide n'approuvait nullement les opinions nouvelles de ce temps, on le voit par la peinture si instructive et si complète qu'il fait de tous les changements qui se produisirent, après les premières années de la guerre, dans la vie politique des divers États, grâce surtout aux luttes intestines des factions. Thucydide n'y représente certainement pas comme un changement salutaire que « la simplicité, qui est essentielle pour la noblesse de caractère, soit honnie et disparaisse du monde[2]. » L'éloge

[1] Thuc., V, 105, d'après l'interprétation très-fondée d'Arnold.

[2] Τὸ εὔηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει, καταγελασθὲν ἠφανίσθη. Thuc., III, 83.

de la démocratie et de la vie athénienne que l'on trouve surtout dans le sublime discours funèbre de Périclès, est bien mitigé par le jugement de l'historien sur le gouvernement des Cinq-Mille qu'il appelle la première bonne constitution qu'il ait vue à Athènes[1], et par l'observation, faite en passant, sur les Lacédémoniens et les Chiiens, « les seuls, qu'il sache, qui aient su unir à la fortune, la modération et la réflexion[2]. » En général il faut bien distinguer chez Thucydide ses propres convictions, si rigoureusement morales, de la véracité naïve avec laquelle il peint son monde tel qu'il était ; et il ne faut pas lui contester une piété, profondément enracinée dans son cœur, parce qu'il se propose de montrer les choses humaines dans leur connexité purement humaine, de tenir compte sans doute de la croyance des acteurs, comme du motif de leurs actions, mais de ne point imposer sa propre croyance aux événements. La religion, la mythologie, la poésie, Thucydide les écarte comme étrangères à l'histoire, avec un certain exclusivisme[3] : on pourrait l'appeler l'Anaxagore de l'histoire, car il sépare les choses divines aussi nettement de la chaîne de causalité de la vie humaine, que le physi-

[1] Thuc., VIII, 97.

[2] Thuc., VIII, 24, Εὐδαιμονήσαντες ἅμα καὶ ἐσωφρόνησαν.

[3] On peut démontrer assez clairement que Thucydide traite, à certains égards, la civilisation ancienne de la Grèce avec trop de dédain : toute la première partie du premier livre, la véritable introduction, n'a d'ailleurs pas la naïveté d'exposition que l'on trouve dans le reste de l'œuvre, précisément parce qu'elle est écrite pour prouver une thèse générale que Thucydide plaide pour ainsi dire.

cien ionien avait écarté le *Nous* des effets des forces dans la nature matérielle.

L'expression et le style de Thucydide relèvent trop directement du caractère de son histoire, ils ont un cachet trop particulier pour que nous ne tentions pas, malgré l'étroitesse de nos limites, d'en faire saisir au lecteur les côtés originaux.

Il suffit presque pour trouver le point de vue auquel il faut se placer pour bien envisager ce style si singulier, de se rappeler cette observation que « Thucydide réunit l'éloquence substantielle et pleine d'idées de Périclès, avec le style sévère et presque archaïque de la rhétorique d'Antiphon. »

Dans l'emploi des termes, Thucydide a cette grande propriété et cette précision qui prend chaque mot et chaque partie du mot avec une netteté complète, qualité qui distingue tous les grands écrivains de ce temps. Chez lui aussi elle dégénère parfois en véritable manie de distinguer, à la façon de Prodicos, les mots synonymes[1].

A cette propriété de l'expression se joint la richesse si considérable du matériel, autrement dit du vocabulaire que Thucydide augmente encore en employant comme Antiphon, beaucoup de mots poétiques presque vieillis, non pour en parer son discours, comme Gorgias, mais parce que l'usage du temps lui permettait encore ces expressions vigoureuses, qui frappent

[1] I, 69; II, 62; III, 39.

l'esprit[1]. Dans le dialecte aussi Thucydide resta, plus que ses contemporains parmi les comiques, fidèle au vieux langage attique tel que le montre la tragédie.

De même, une certaine liberté archaïque dans les constructions, plus propre en général à la poésie qu'à la prose, offrait à Thucydide le moyen, tout en supprimant les parties du discours superflues et partant gênantes, de marquer des associations d'idées d'une façon beaucoup plus précise qu'on ne saurait le faire en se soumettant à la régularité absolue des constructions[2]. Un moyen de ce genre est la liberté de construire des substantifs dérivés de verbes, absolument comme ces verbes eux-mêmes[3]. Ce tour et d'autres facilités du même genre donnent à sa langue cette *promptitude de la signification*, pour nous servir de l'expression des anciens[4], qui frappe juste et aussitôt. C'est sur elle, bien plus que sur l'omission de quelques circonstances utiles, que repose la brièveté de Thucydide.

Dans la façon de placer les mots, Thucydide se per-

[1] Plus tard ces expressions, complétement disparues de l'usage général, s'appelèrent γλῶσσαι, ce qui explique pourquoi Denys se plaint tant du γλωσσηματικόν du style de Thucydide.

[2] V. c. XXVII, *ad finem*.

[3] C'est là-dessus que reposent des locutions comme ἡ οὐ περιτείχισις, c'est-à-dire la circonstance qu'une ville ennemie n'est pas entourée de murs de siége; τὸ αὐτὸ ὑπὸ ἁπάντων ἰδίᾳ δόξασμα, le cas où tous, mais chacun à part lui, ont la même pensée sur une chose; ἡ ἀκινδύνως δουλεία ce qui n'est nullement identique avec ἀκίνδυνος, un esclavage au milieu duquel on vit confortablement et sans souci.

[4] Τάχος τῆς σημασίας.

met également une liberté qui n'est en général accordée qu'aux seuls poëtes ; mais il ne s'en sert également que comme moyen de faire ressortir la pensée avec plus de clarté et de précision. Cela lui permet, en effet, soit de placer à la tête de la phrase les mots sur lesquels il entend insister[1], soit d'ordonner les idées, moins d'après la construction grammaticale que d'après leur affinité intrinsèque ou bien d'après le contraste où elles se trouvent[2].

Dans la jonction des phrases, la tendance de Thucydide à la clarté et à la finesse de l'expression produit une certaine inégalité, une rudesse[3] bien éloignée du poli du style plus moderne. Thucydide, en divisant sa pensée en diverses parties, entend donner à chacune de ces parties toute son importance ; ce qui fait qu'il n'évite pas toujours d'employer dans des membres de phrases correspondantes des formes grammaticales différentes (des cas ou des modes)[4] et qu'il change subitement les rôles syntactiques, le sujet par exemple, sans l'annoncer : tacitement il supplée une expression qui est

[1] Par ex. I, 93. Τῆς γὰρ θαλάσσης πρῶτος ἐτόλμησεν εἰπεῖν ὡς ἀνθεκτέα ἐστὶν.

[2] Par ex. III, 39. Μετὰ τῶν πολεμιωτάτων ἡμᾶς στάντες διαφθεῖραι, où les deux mots soulignés se trouvent côte à côte pour le contraste.

[3] Ἀνωμαλία, τραχύτης.

[4] Par ex. réunir par καί deux différentes constructions de cas, comme motifs d'une même action, ou placer après une même conjonction conditionnelle ou intentionnelle, d'abord le subjonctif, puis l'optatif, où l'on peut toujours démontrer une distinction précise.

nécessaire ét qui se trouve impliquée dans une autre[1].

Le structure des périodes de Thucydide, tout comme celle d'Antiphon, tient le milieu entre la jonction lâche des Ioniens et le style périodique qui se développa plus tard à Athènes. La force plus grande de la combinaison des pensées, force qui ressort surtout lorsqu'il s'agit de motiver des résolutions et des actions, se manifeste également par de plus grandes combinaisons de phrases. Cependant, ces masses ne sont pas encore des corps aux membres proportionnés, faciles et mobiles, rapides et adroits dans leur allure; ce sont plutôt encore des accumulations où la force attractive de la pensée principale attire et entasse autour d'elle une foule de pensées secondaires. Thucydide a deux genres, également caractéristiques pour son style, de ces propositions qui motivent : l'un, qu'on pourrait appeler le genre descendant, place en tête l'action, qui est le résultat, et fait suivre immédiatement, en propositions causales ou en participes, les causes directes ou les motifs qu'il étage à leur tour par des formes et des propositions analogues, de façon qu'en émiettant, en fendillant ainsi le discours, il les fait entrer complétement dans la connexité des choses, tout comme un tronc d'arbre avec les fibres de ses racines, plonge dans la terre maternelle[2]. L'autre genre, la période ascendante, commence

[1] Le σχῆμα πρὸς τὸ σημαινόμενον et celui ἀπὸ κοινοῦ sont très-fréquents chez Thucydide.

[2] Ex. I, 1 (Θουκυδίδης ξυνέγραψε); I, 25. Κορίνθιοι δὲ κατὰ τὸ δίκαιον — ἤρχοντο πολεμεῖν) et partout.

par les circonstances qui servent de motifs, en déduit toutes sortes de conséquences ou de réflexions qui s'y rapportent et conclut — souvent après une longue chaîne de déductions — par le résultat, qui est soit une résolution, soit l'action elle-même[1].

L'un et l'autre genre de période demandent un certain effort et veulent être lus deux fois pour être bien pénétrés dans toute leur structure : par des analyses qui offent certains points de repos on peut les rendre plus commodes, plus faciles à embrasser, plus agréables : mais on avouera, quand on en aura vaincu les difficultés, que la forme de Thucydide rend avec le plus de précision l'unité de la pensée, la coopération de tous les membres, pour arriver à un résultat.

Ce genre de construction appartient plus particulièrement au style historique de Thucydide : ce qui lui est commun avec toute l'époque, c'est la symétrie architecturale qui règne dans les discours. A force de subdiviser ainsi les idées et de les opposer les unes aux autres, de comparer et de distinguer, de jeter un regard tantôt à droite, tantôt à gauche, le langage et le

[1] Ex. I, 2 (Τῆς γὰρ ἐμπορίας); I, 58. (Ποτιδαιᾶται δὲ πέμψαντες); IV, 73, 74. (Οἱ γὰρ Μεγαρῆς — ἔρχονται). Il est intéressant de voir Denys (*de Thucyd. jud.*, p. 872) soumettre à sa critique une de ces périodes ascendantes, et la résoudre dans une forme plus facile à saisir, plus agréable, mais moins sévère et moins précise, en enlevant au milieu une partie des motifs pour les placer après la période. En cela aussi, Antiphon a beaucoup de choses analogues, comme par exemple dans la phrase (*Tetral.*, I, α, § 6) Ἐκ παλαιοῦ γὰρ, κ. τ. λ.

sens lui-même prennent une sorte de mouvement de balance qui fait un singulier effet. Nous l'avons déjà dit à propos d'Antiphon, ce style antithétique n'est nullement de sa nature maniéré et vide ; c'est un produit de la pénétration et de l'esprit attiques, quoiqu'on ne puisse nier que sous l'influence de la rhétorique des sophistes, il n'ait, dans la suite, dégénéré en manière. Thucydide lui-même abonde en artifices de ce genre et souvent on ne sait trop s'il faut admirer la finesse d'analyse dans les idées, ou s'étonner de l'élégance archaïque et affectée, surtout lorsqu'aux rapports intrinsèques des idées se joignent les ornements extérieurs des isocola, homéotéleuta, paréchèses, etc.[1].

Par contre Thucydide ne connaît pas plus qu'Antiphon, et même moins que lui, toutes ces irrégularités du discours qui sont le résultat de la passion ou de la dissimulation. Il y a chez lui une droiture et un calme qu'on ne saurait mieux comparer qu'à cette quiétude sublime et à cette clarté qu'expriment tous les visages des dieux et des héros sortis de l'école de Phidias. Ce n'est point une imperfection du discours, c'est une loi

[1] Comme lorsque Tucydide dit (IV, 61) οἵ τ' ἐπίκλητοι εὐπρεπῶς ἄδικοι ἐλθόντες εὐλόγως ἄπρακτοι ἀπίασιν. (Le français ne permet absolument pas de traduire par autant de mots de formation analogue εὐπρεπῶς, avec une bonne apparence, et εὐλόγως avec une bonne raison, ἄδικοι, injustes, et ἄπρακτοι, n'ayant rien fait. K. H.) D'autres exemples, I. 77, 144; III, 38, 57, 82; IV, 108. Les écrivains de rhétorique de l'antiquité parlent souvent de ces σχήματα τῆς λέξεως de Thucydide. Denys les trouve μειρακιώδη, *puerilia*. Cf. Aulu-Gelle, *N. A.*, XVIII, 8.

de dignité qui domine toute expression et qui ordonne à celui qui parle de conserver, même dans les situations les plus périlleuses qui devaient provoquer toutes les passions et toutes les émotions, depuis la crainte et la terreur, jusqu'à la colère et la haine, de conserver, dis-je, le ton de la modération et de la raison, mais surtout de la discussion approfondie de l'affaire en question. Quelles ne seraient pas les déclamations passionnées qu'un rhéteur de l'époque suivante eût mises dans la bouche des Thébains et des Platéens, lorsque les premiers portent une accusation capitale contre les seconds devant le tribunal spartiate. La plus passionnée de toutes les tournures que leur prête Thucydide est celle-ci : « Comment n'auriez-vous pas fait là une chose horrible[1] ! »

On peut bien imaginer, quand on compare ces discours à ceux de Lysias par exemple, combien, dès l'époque où l'œuvre de Thucydide fut publiée, ce style et cette éloquence nourris d'idées, aux pensées nettement et savamment frappées, aux constructions difficiles à bien saisir si l'on n'y mettait une grande attention, durent paraître étranges aux Athéniens qui avaient déjà perdu l'habitude de consacrer tant d'effort et de soin aux productions de la poésie et de la prose. Cratippe, le continuateur de Thucydide, pouvait ne pas se tromper

[1] Πῶς οὐ δεινὰ εἴργασθε; Thuc., III, 66. On trouve un peu plus de vivacité et de mouvement dans le discours d'Athénagoras, chef du parti démocratique à Syracuse, probablement pour caractériser l'orateur. Thuc., VI, 38, 39.

quand il donnait pour raison de l'absence de discours dans le huitième livre, que Thucydide avait trouvé qu'ils ne convenaient plus au goût de l'époque[1]. Ils devaient en effet faire dès lors sur le goût attique l'impression que Cicéron essaya plus tard de faire comprendre aux Romains par la comparaison avec du vieux Falerne un peu amer et spiritueux[2]. D'ailleurs, Thucydide n'était nullement plus facile pour les Grecs et les Romains que pour les hellénistes de nos jours; et lorsqu'on voit que Cicéron déjà appelle les discours de son ouvrage à peine intelligibles[3], la philologie du dix-neuvième siècle a le droit d'être fière de ce qu'il ne reste presque plus rien dans ces discours qui lui soit incompréhensible.

CHAPITRE XXXV

LYSIAS ET LA NOUVELLE ÉCOLE DE RHÉTORIQUE.

A la fin de la guerre du Péloponnèse, après les immenses efforts militaires et la terrible chute de la puis-

[1] Cratippe, chez Denys, *de Thuc. jud.*, c. XVI, p. 847. Τοῖς ἀκούουσιν ὀχληρὰς εἶναι.

[2] Cicéron, *Brutus*, 83, 288.

[3] Cicéron, *Orat.*, 9, 30. Ipsæ illæ (Thucydidis) conciones ita multas habent obscuras abditasque sententias vix ut intelligantur.

sance athénienne, il y eut un moment d'épuisement et de lassitude. La liberté et la démocratie furent rétablies sans doute par Thrasybule et ses amis, mais Athènes avait cessé d'être la capitale d'un grand empire, la souveraine des mers et des côtes, et ce ne fut que la conduite habile de Conon auprès des Perses qui lui rendit une minime partie de son ancienne domination. Les arts plastiques, qui sous Périclès et avec Phidias avaient jeté un si vif éclat, ne purent guère pousser de nouvelles fleurs sans les ressources et l'esprit d'entreprise qui avaient disparu. Ce n'est qu'une génération plus tard, à partir de la 102e ol. (372), que l'on retrouve un nouvel essor dans la seconde école attique de Praxitèle. Quant à la poésie, elle dégénère de plus en plus en rhétorique subtile et en chatouillement des sens, ainsi qu'on le voit dans la tragédie et le dithyrambe de l'époque. L'essor sublime, le noble sentiment de la grandeur morale, la tension énergique de tous les efforts, semblaient bannis de l'art comme ils l'étaient de la vie.

Et pourtant ce fut à ce moment que la prose, débarrassée des entraves qui l'avaient gênée jusque-là, prit un nouvel élan, plus libre et plus dégagé, qui devait la conduire à la perfection. Lysias et Isocrate, les deux jeunes gens que, dans le *Phèdre* de Platon, Socrate oppose l'un à l'autre, en blâmant sévèrement le premier et en fondant de grandes espérances sur le second, donnèrent, en suivant des chemins divers et en lui faisant subir d'heureux changements, une forme toute nouvelle à l'art de la parole.

Lysias était originaire de Syracuse et issu d'une famille considérée. Son père Céphalos était allé s'établir à Athènes, sur les instances de Périclès, et y vécut pendant trente ans [1]. Dans les dialogues de Platon sur *l'État*, il est représenté vers l'ol. 92e, 2 (421) [2], comme un vieillard très-âgé, plein de dignité et jouissant du respect général. Lors de la fondation de la grande colonie de Thurii, à laquelle presque toute la Grèce s'était associée, dans l'ol. 84e, 1 (444), Lysias s'y était rendu avec son frère aîné Polémarque pour y prendre possession du lot assigné à sa famille; il n'était âgé alors que de quinze ans. A Thurii il se voua à la rhétorique telle qu'on l'enseignait dans les écoles des sophistes de Sicile. Le célèbre Tisias et un autre Syracusain, du nom de Nicias, furent ses maîtres. Lysias ne vint à Athènes que dans la maturité de l'âge, vers l'ol. 92e, 1 (412), pour y vivre encore pendant quelques années dans la maison de son père Céphalos, puis à son particulier et en exerçant le métier de sophiste [3]. Quoiqu'il n'appartînt pas à la bourgeoisie d'Athènes dont il fut simplement client [4], il était, comme tous les

[1] D'après le témoignage capital de Lysias (*contre Ératosthène*, § 4).

[2] D'après la date de la *République*, fixée et prouvée par Böckh, dans deux programmes de l'université de Berlin, 1838 et 1839.

[3] Λυσίας ὁ σοφιστής, dit-on dans le discours contre Néera (p. 1352 Reiske), et on ne saurait douter qu'il s'agit de l'orateur.

[4] Μέτοικος. Thrasybule voulait qu'il devînt citoyen; mais les circonstances défavorables voulurent qu'il restât ἰσοτελής, catégorie privilégiée parmi les clients. En qualité d'*isotèles* la famille avait, dès avant les Trente, fourni des chœurs, tout comme les citoyens.

membres de sa famille, fort attaché à la démocratie. Polémarque fut forcé, sous les Trente, de boire la ciguë; Lysias lui-même ne se déroba qu'avec peine et en se réfugiant à Mégare, à la persécution des tyrans. Il n'en fut que plus disposé à aider des restes de sa fortune Thrasybule et les autres *l*ibéraux de Phylé, et de soutenir de toutes ses forces le rétablissement de la démocratie[1].

Il vivait de nouveau à Athènes, comme propriétaire d'une fabrique de boucliers et professeur de rhétorique à la façon des sophistes, lorsqu'un événement qui le touchait de près le jeta dans une nouvelle carrière. Ératosthène, un des Trente, voulut profiter de l'amnistie accordée par le peuple même à ses trente tyrans, pourvu qu'ils pussent se justifier complétement en rendant publiquement compte de leur conduite. Ératosthène appuyait sa défense sur le fait d'avoir appartenu, parmi les Trente, au parti modéré de Théramène, qui pour cela même avait été mis à mort par le violent et impitoyable Critias. Et cependant c'était précisément cet Ératosthène qui, sur un ordre des Trente, avait saisi Polémarque dans la rue, l'avait traîné en prison et en avait amené ainsi le meurtre judiciaire. Aussi, quand il rendit compte[2], Lysias se présenta lui-même comme accusateur, quoique, d'après son propre dire, il n'eût jamais jusque-là plaidé devant la justice ses propres

[1] C'est avec un intérêt évidemment personnel que Lysias (*Epitaphe* § 66) fait mention des étrangers, c'est-à-dire des clients qui étaient tombés dans le Pirée à côté des libérateurs d'Athènes.

[2] Εὐθύνη.

causes ou celles des autres[1]. Il l'attaque d'abord au sujet de l'assassinat de Polémarque, dont il avait été la cause, et lui reproche tous les autres maux qu'il avait causés à sa famille; puis il s'étend sur toute la carrière et l'activité publique d'Ératosthène, qui avait été également des Quatre-Cents, et un des cinq éphores, élus après la bataille d'Égos-Potamos sur l'instigation des hétéries ou sociétés secrètes, et il soutient que c'est precisément Théramène, le plus clément et le plus modéré en apparence, qui a fait le plus de tort à l'État par ses intrigues. Tout le discours respire la conviction la plus profonde et une chaleur spontanée, telle que devait l'inspirer naturellement une cause qui touchait l'orateur de si près. Après avoir adressé les exhortations les plus énergiques aux juges, il termine par ces mots : « Je cesse d'accuser : vous avez entendu, vu, appris; vous savez : jugez! »

Cette plaidoirie fait époque dans la vie de Lysias, dans ses occupations et ses études, dans le style de son éloquence et, on peut le dire, dans toute l'histoire de la prose attique.

Jusque-là Lysias n'avait fait que de l'éloquence d'école, en donnant des leçons aux jeunes gens, et en fabriquant des discours d'études, en vrai sophiste de l'école de Sicile. Lysias pouvait d'autant moins éviter l'exclusivisme et la manière qui menacent naturellement cette façon de cultiver l'éloquence, qu'il était

[1] Οὔτ' ἐμαυτοῦ πώποτε οὔτε ἀλλότρια πράγματα πράξας (*contre Ératosthène*, § 3).

complétement sous l'influence de l'école dont était sorti Gorgias. La tendance à montrer le pouvoir de la parole en rendant vraisemblable ce qui précisément ne l'est pas, admissible ce qui est insensé ; la manie du paradoxe, l'affectation dans le choix et la disposition des sujets, une élégance et une délicatesse exagérées dans l'exécution, avec tout cela un défaut très-accusé de ce mouvement naturel qui ne peut guère résulter que de la conviction et du sentiment réel de la vérité, — tout cela était commun à Lysias et à Gorgias. La seule différence de ces deux maîtres de rhétorique était en ce que Gorgias, obéissant à un penchant inné pour l'éclat et la pompe, cherchait bien plus à flatter l'oreille par l'harmonie, l'imagination par le luxe de la parole, à éblouir l'esprit par un certain charme, tandis que Lysias, plus froid et plus sobre de sa nature, familiarisé, par le commerce des Athéniens dont il avait aussi épousé le parti à Thurii[1], avec la finesse et la pénétration de l'esprit attique, donna à l'éloquence sophistique plus d'originalité, une nouveauté plus subtile dans la pensée et une précision plus tranchée dans l'expression.

Cette idée de la première manière de Lysias, on la puise surtout dans le *Phèdre* de Platon, un des premiers ouvrages du grand philosophe[2], et dont la ten-

[1] Lysias quitta Thurii lorsque, après l'expédition de Sicile, le parti lacédémonien prit le dessus dans la colonie et opprima le parti athénien.

[2] Il était écrit, d'après une ancienne tradition, avant la mort de Socrate, ol. 95e, 1 (399).

dance est simplement d'élever l'amour sincère et enthousiaste de la vérité bien au-dessus du jeu que faisaient les sophistes avec les pensées et les mots. Un jeune ami de Socrate, Phèdre, paraît, dans ce dialogue, tout enthousiaste et ravi d'un produit de Lysias; il le lit à Socrate, qui le lui demande instamment, et qui, moitié plaisantant, moitié sérieux, lui fait comprendre peu à peu, combien ce genre de rhétorique est creux et vain. Le but de ce discours — que Platon, au lieu de l'emprunter textuellement à Lysias, aura composé lui-même pour montrer dans un exemple frappant toutes les particularités et les travers de cette manière — est de persuader à un bel adolescent qu'il doit avoir plus d'attachement et plus de complaisance pour quelqu'un qui ne l'aime pas que pour quelqu'un qui l'aime. Si l'invention de ce sujet trahit déjà le sophiste, que dire de l'exécution, froide et inanimée, qui n'est absolument que le jeu oiseux d'un esprit inventif? On énumère un à un au jeune homme tous les arguments qui militent pour la thèse, on en discute chacun avec soin : mais dans tout cela il n'y a aucun mouvement de l'esprit qui vienne grouper les pensées par grandes masses, pas de progrès nécessaire qui rapproche les parties et les rattache les unes aux autres comme les membres d'un seul corps : de là aussi une monotonie fatigante dans la façon de joindre les phrases entre elles[1]. Dans la forme on

[1] Dans ce court discours, quatre phrases commencent par ἔτι δέ, quatre par καὶ μὲν δή.

rencontre encore partout le goût des antithèses répétées avec tous leurs ornements passés de mode, tels qu'isocoles, homéotéleutes, etc.[1]. L'expression est libre du luxe poétique de Gorgias, mais limée avec tant de soin, si élégante et si vernie, que l'on s'aperçoit aussitôt de la peine extrême qu'un travail d'école de ce genre a dû coûter à son auteur.

Dans le recueil conservé des œuvres de Lysias, il n'y a point de ces travaux d'école (μελέτη), et en général pas de discours antérieurs à l'accusation d'Ératosthène; nous n'y trouvons que des ouvrages qui appartiennent à l'âge mûr et au goût épuré de Lysias[2]. Il y a cependant, dans le nombre, un ouvrage qui a encore beaucoup de la phraséologie de la première manière. La cause en est évidemment dans la nature particulière du sujet. Le discours funèbre sur les Athéniens morts dans la guerre de Corinthe, que Lysias écrivit après l'ol. 96ᵉ, 3 (394), mais qu'il n'a probablement jamais prononcé en public, appartient à un genre d'éloquence qui se distingue essentiellement de la discussion dans l'assemblée

[1] Dans la phrase p. 233 : Ἐκεῖνοι γὰρ καὶ (*a*) ἀγαπήσουσι, καὶ (*b*) ἀκολουθήσουσι, καὶ (*e*) ἐπὶ τὰς θύρας ἥξουσι, καὶ (α) μάλιστα ἡσθήσονται, καὶ (β) οὐκ ἐλαχίστην χάριν εἴσονται, καὶ (γ) πολλὰ ἀγαθὰ αὐτοῖς εὔξονται, les membres α, β, γ ne se trouvent au nombre de trois que pour l'équilibre des homéotéleutes.

[2] A l'exception, paraît-il, du singulier petit discours, πρὸς τοὺς συνουσιάστας κακολογιῶν, qui n'est ni un plaidoyer, ni une simple μελέτη, mais un écrit qui doit son origine à des circonstances de la vie réelle, et qui a été développé plus tard à la manière sopnistique. Lysias y dénonce l'amitié à ses camarades et bons amis.

populaire[1] et de la plaidoirie devant les tribunaux[2], en ce qu'elle n'a pas de but pratique, qu'elle ne se propose rien de déterminé à obtenir ou à faire faire. A cause de cela même, ce genre, qu'on peut appeler éloquence d'apparat[3], est en dehors des impulsions qui produisaient un mouvement plus libre et plus naturel dans les autres genres. Particulièrement cultivé par les sophistes, qui prétendaient pouvoir tout louer ou blâmer, il conserve encore longtemps après l'époque des Trente, le cachet sophistique. Une œuvre de ce genre nous est conservée dans l'*Épitaphios* de Lysias. Le discours passe en revue, tout à fait à la façon de ces harangues d'apparat, les temps fabuleux et historiques, rattachant les hauts faits des Athéniens les uns aux autres, au fil de la chronologie; il s'arrête longtemps aux exemples légendaires de bravoure et d'humanité, déployés par les Athéniens dans la guerre contre les Amazones, lors des funérailles des héros tombés devant Thèbes, et de l'hospitalité accordée aux Héraclides; puis il raconte les exploits des Athéniens dans la guerre des Perses, passe très-rapidement sur celle du Péloponnèse, bien opposé en cela à Thucydide, qui a une mesure toute différente pour ces événements, et il n'insiste que sur ce qui semblait se prêter au débit déclamatoire[4]. Le développe-

[1] Συμβουλευτικὸν γένος deliberativum genus.
[2] Δικανικόν, judiciale.
[3] Ἐπιδεικτικὸν, πανηγυρικὸν γένος.
[4] Le seul passage où l'on voie un peu d'intérêt véritable est celui des éloges rendus aux hommes qui ont délivré Athènes de la tyran-

ment de ces pensées est tellement artificiel et affecté, qu'on ne peut guère s'étonner que quelques savants aient refusé de reconnaître dans ce discours le même Lysias qu'on trouve dans les plaidoiries. En effet, c'est partout un parallélisme de phrases monotone, régulier, mesuré, et dont les antithèses sont souvent plus dans les mots que dans les idées[1] : Polos lui-même ou tout autre disciple de Gorgias n'aurait pu être plus amoureux de la consonnance[2] et d'autre clinquant et cliquetis de mots.

Il est probable que Lysias ne se serait jamais affranchi de ce style factice et recherché, si une douleur réelle, une colère vraiment ressentie, comme celle que lui inspira l'impudence d'Ératosthène, le tyran, n'eût donné à son discours, en même temps qu'à son âme, une émotion sincère et naturelle. Je ne veux pas dire qu'on ne reconnaisse pas, jusque dans le discours contre Ératosthène, les traditions de l'école dont Lysias avait respiré l'air jusque-là : on retrouve facilement, au milieu du mouvement le plus animé, l'habitude de

nie des Trente, et aux étrangers qui ont assisté le démos et qui, à cause de cela, ont été dans leur mort honorés à l'égal des citoyens, § 66.

[1] Comme lorsque Lysias dit (§ 25) : « Sacrifiant le corps, mais ne ménageant pas la vie pour la vertu. » Dans cette phrase, *corps* et *vie* (ψυχή) ne forment point de vraies antithèses, mais seulement ψευδὴς ἀντίθεσις, pour nous servir de l'expression frappante d'Aristote, *Rhétor.*, III, 9.

[2] Παρηχήσεις comme μνήμην παρὰ τῆς φήμης λαβών. *Epitaph.*, § 3.

distinguer, de comparer et d'opposer. Toutefois cette habitude se subordonne ici complétement aux exigences des efforts ardents et sincères que fait Lysias pour dévoiler le mauvais caractère de son adversaire et tout ce vain fatras a disparu comme par enchantement.

Ce succès révéla évidemment à Lysias la manière qui lui était la plus naturelle et qui manquait le moins son effet sur les juges. Il commença dès lors, déjà quinquagénaire, à écrire, comme Antiphon, des discours pour des particuliers qui n'avaient pas une confiance suffisante dans leur propre habileté. Ce qu'il y avait généralement de plus conforme à ce but, c'était précisément une manière simple et sans art, parce que ce n'étaient que les citoyens inaccoutumés à la parole qui avaient recours à l'aide des logographes[1]. Lysias dut, par conséquent, se fortifier de plus en plus dans ce style. Le résultat fut qu'il devint pour ses contemporains, et pour tous les temps à venir, le premier modèle, à bien des égards le modèle le plus accompli du style simple[2].

Lysias distinguait, avec le soin d'un poëte dramatique, entre les personnages qu'il faisait parler, et prêtait à chacun, jeune ou vieux, pauvre ou riche, ignorant ou instruit, le ton du discours qui lui convenait : ce que les anciens vantaient comme son *éthopœia*[3] : toute-

[1] V. Quintilien, *Inst.*, III, 8.

[2] ὁ ἰσχνός, ἀφελὴς χαρακτήρ, tenue dicendi genus.

[3] Denys d'Halic., *De Lysia jud.*, c. VIII, IX, p. 467, Reiske. Cf. *de Isæo*, c. III, p. 589.

fois le ton propre à l'homme du commun devait toujours rester le ton dominant. Lysias s'en tint donc dans la construction à l'enchaînement un peu lâche[1], qui règne dans le langage ordinaire et ne s'appliqua pas à l'art, naissant alors, des périodes. Cela ne l'empêche cependant point de montrer qu'il sait au besoin lier plus étroitement et concentrer plus fortement les propositions, quand il lui importe de bien faire saisir au lecteur l'unité d'une combinaison d'idées[2]. Ce que l'on appelle des figures de pensée et ce que nous avons déjà caractérisé comme des déviations du développement naturel de la pensée, a été bien peu employé encore par Lysias : et les figures du discours qui composaient toute l'élégance de l'éloquence d'autrefois, disparaissent d'autant plns complétement que le ton général est plus simple. Dans les mots et les locutions, Lysias s'en tient rigoureusement au langage de la vie ordinaire, et renonce à tout ornement d'expressions poétiques, de compositions de mots et de métaphores. Son but est de dire aux juges autant de choses capables de les gagner et de les convaincre, que le comportait le court espace de temps mesuré à l'accusateur et à l'accusé par la clepsydre. Les exordes sont bien faits pour disposer favorablement les

[1] Λέξις διαλελυμένη, à peu près autant que εἰρομένη.

[2] Ἡ συστρέφουσα τὰ νοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις, dit Denys d'Hal., *de Lyria jud.*, VI. p. 465. A la ditterence de Thucydide, il met les propositions causales et les participes tantôt avant, tantôt après la proposition principale ; les circonstances extérieures, par exemple, avant, les motifs personnels après.

juges pour la cause qu'il défend ; les récits que l'antiquité admirait particulièrement dans Lysias, sont naturels, attrayants, vifs et ornés souvent de ces traits de détails qui donnent aux choses une certaine réalité mimique ; dans les arguments et réfutations règne une grande clarté de raisonnement, une marche rapide qui ne laisse pas de place au doute ; en un mot, les discours de Lysias sont bien tels qu'ils devaient être pour atteindre leur but, c'est-à-dire la sentence favorable du juge : et on assure qu'ils ne le manquèrent que bien rarement. Qu'on mette à la place de Lysias, client et logographe, un citoyen, un homme d'État aux vues profondes, tout plein des grands intérêts de la patrie, doué des mêmes dons de la parole ; et on aura toute la puissance et la majesté de l'éloquence attique.

Parmi les discours de Lysias, les meilleurs sont ceux destinés à venger les torts qu'avaient subis Athènes et les différents citoyens, à l'époque de sa ruine, soit avant l'avénement des Trente par les intrigues oligarchiques, soit par les Trente eux-mêmes, et que Lysias avait cruellement éprouvés lui-même dans le cercle de sa famille. Tel est le discours contre Agoratos, celui de tous ceux qui nous sont conservés qui se rapproche le plus du discours contre Ératosthène[1], et qui montre une cer-

[1] Il fut prononcé ol. 94e, 4 (401) et constitue une plainte ἀπαγωγῆς, c'est-à-dire une demande d'exécution immédiate de la peine, parce que le plaignant considère Agoratos comme un assassin qui, contrairement aux lois générales sur les assassins, fréquente les temples et les assemblées populaires.

taine affinité avec lui, quoiqu'il ne fût pas écrit pour une cause personnelle. En développant la pensée que l'accusé est à la fois ennemi de l'accusateur et du juge, l'exorde met les juges dans la disposition la plus favorable pour l'orateur. Il annonce, de manière à exciter vivement la curiosité, un récit qui le suit de près et où la chute de la démocratie est rattachée à la mort de Dionysodore, celui même que l'accusateur se propose de venger. Cette narration qui expose en même temps la situation et qui est placée au début comme la chose principale[1], commence par la bataille d'Ægos-Potamos, et raconte toutes les abominables intrigues par lesquelles Théramène chercha à livrer sa patrie désarmée aux mains des Spartiates. La crainte de Théramène que les généraux de l'armée ne découvrissent et ne déjouassent ses projets, offre la transition pour arriver au crime d'Agoratos. Celui-ci, en effet, selon l'orateur, se prêta de bonne grâce à dénoncer les généraux comme ennemis de la paix, sur quoi ils furent arrêtés pour être réservés à l'assassinat judiciaire que le conseil exécuta réellement sous les Trente. Ce récit, débité avec la plus grande vivacité, et confirmé dans ses points essentiels par des témoignages, finit, avec la même simplicité

[1] La διήγησις sert souvent, chez Lysias, de κατάστασις (exposition de l'état des choses), et suit immédiatement l'exorde, à la différence de ce que l'on voit chez Antiphon, qui donne immédiatement après l'exorde et sans κατάστασις une partie des arguments, par exemple les arguments directs ou les causes formelles de nullité, et ne place qu'ensuite la διήγησις pour y puiser d'autres arguments, par exemple des raisons de probabilité.

savante et parfaitement calculée qui règne dans l'œuvre entière, par une scène où Dionysidore en prison, après avoir disposé de ses biens, impose à son frère et à son beau-frère, à l'accusateur et à tous les amis, à l'enfant même que sa femme en deuil porte dans son sein, le devoir sacré de venger sa mort sur Agoratos, considéré, d'après les principes athéniens, comme le principal coupable. Puis l'accusateur déroule en peu de traits aux yeux des juges tout le mal qu'ont fait les Trente qui, sans ces intrigues, ne seraient jamais arrivés au gouvernement; il réfute quelques excuses qu'Agoratos pourrait faire valoir, en examinant en détail toutes les circonstances de sa dénonciation; se répand ensuite sur la vie entière d'Agoratos, le déshonneur de sa famille, son usurpation du droit de citoyen, ses rapports avec les libérateurs d'Athènes à Phylé, auxquels il essaye de se rattacher[1], mais qui le repoussent comme assassin; il justifie l'ancienne forme de la procédure exécutive (*apagoge*), que le plaignant a trouvé bon d'appliquer à Agoratos et montre enfin que l'amnistie entre les partis à Athènes et au Pirée, ne saurait s'appliquer à Agoratos. L'épilogue pose avec beaucoup d'insistance ce dilemme aux juges ou d'avoir à condamner Agoratos ou de déclarer pour légitimement exécutés les hommes qui avaient péri par lui.

Il suffira de cette simple analyse, qui ne touche

[1] Il y ici un point obscur : comment Agoratos fut-il déterminé à s'attacher à ceux de Phylé? L'orateur n'en donne aucun motif; il ne cite le fait que pour prouver l'impudence de l'homme. § 77.

qu'aux points les plus essentiels pour juger du mérite de ce discours, si substantiel et si peu étendu. Le seul reproche qu'on puisse peut-être lui faire est celui que les rhéteurs anciens firent toujours à Lysias : les arguments de l'accusation qui suivent le récit sont rattachés les uns aux autres d'une manière trop lâche, et ne forment pas un ensemble cimenté par un vigoureux enchaînement d'idées, enchaînement que l'on aurait pu trouver facilement.

Lysias fut on ne peut plus fécond comme orateur dans ces années et dans celles qui suivirent. Parmi les quatre cent vingt-cinq discours qui existaient sous son nom, les anciens reconnaissaient deux cent cinquante pour authentiques : nous en possédons trente-cinq que l'ordre, dans lequel ils sont transmis, prouve appartenir à deux recueils différents[1]. Le premier de ces recueils comprenait primitivement tous les discours de Lysias, classés d'après la nature des procès, système que nous avons déjà rencontré chez Antiphon : de ce recueil nous n'avons plus qu'un fragment qui contenait les derniers discours sur l'homicide, tous ceux sur l'impiété, et les premiers sur des injures[2].

[1] Otf. Müller annonce ici la découverte d'un *jeune ami*, et en promet la prochaine publication. Il fait sans doute allusion à M. Sauppe qui publia en 1841 une lettre à G. Hermann à ce sujet. V. d'ailleurs la préface de *Lysiæ Orationes*, ed. A. Westermann, Lipsiæ, 1854. K. H.

[2] Le discours contre Ératosthène est une ἀπολογία φόνου ; suivent les discours contre Simon et les περὶ τραύματος qui appartiennent également aux φονικοῖς : puis trois discours περὶ ἀσεβείας pour

Soit hasard, soit caprice, le discours funèbre se trouve au milieu de ces plaidoyers. Le second recueil commence par l'important discours contre Ératosthène, le tyran. Il ne contient plus de classe entière, mais évidemment un choix dans toute l'œuvre de Lysias, une sorte de chrestomathie, dont l'auteur a été dirigé dans ses préférences par l'intérêt historique. Aussi, parmi ces discours, en trouve-t-on un grand nombre qui nous initient profondément aux faits de l'époque d'après les Trente, et constituent la source la plus importante pour l'histoire de cette époque peu connue d'ailleurs. Il s'entend que chronologiquement aucun de ces discours ne remonte au delà de celui d'Ératosthène[1]; on ne peut pas prouver davantage avec certitude qu'ils aillent plus loin que l'ol. 98e, 2 (387)[2], puisque Lysias vécut, dit-on, jusqu'à l'ol. 100e, 2 ou 3 (378)[3]. L'ordre

Callias, contre Andocide et sur l'olive; ensuite les discours κακολογιῶν aux camarades, pour le guerrier et contre Théomneste. Harpocration, au mot σηκός, cite le discours sur l'olive comme contenu ἐν τοῖς τῆς ἀσεβείας; on mentionne de même ses τῶν συμβολαίων λόγοι et ses ἐπιτροπικοὶ λόγοι.

[1] Le discours pour Polystrate ne date pas de l'époque des Quatre-Cents; il a été prononcé lors de l'enquête δοκιμασία, à laquelle Polystrate dut se soumettre en qualité de fonctionnaire de sa phylé, et où on lui reprocha d'avoir été autrefois un des Quatre-Cents. Le discours δήμου καταλύσεως ἀπολογία fut prononcé dans un cas analogue.

[2] A cette année appartient très-probablement le discours sur la fortune d'Aristophane.

[3] Un discours du premier ordre, celui contre Théomneste est aussi écrit plus tard, ol 98e, 4, ou 99e, 1 (384).

n'est ni chronologique, ni exclusivement déterminé par la nature des procès : c'est un mélange assez arbitraire des deux procédés.

CHAPITRE XXXVI

ISOCRATE

Il est permis de se demander si Platon eût accordé à Isocrate homme, les éloges dont il combla Isocrate le débutant, de douter surtout qu'il l'eût placé si absolument au-dessus de Lysias. Isocrate, fils de Théodore d'Athènes, né ol. 86[e], 1 (436), plus jeune par conséquent de vingt-quatre ans que Lysias, fut sans doute un jeune homme curieux, de mœurs agréables, qui, pour acquérir une éducation soignée, suivit, outre les leçons de Gorgias et de Tisias, celles de Socrate ; il est certain que dans le cercle du philosophe, il passait pour un jeune homme « qui, dans l'éloquence, laisserait derrière lui, comme des enfants, tous les orateurs antérieurs, et qu'un essor divin conduirait à de plus grandes choses encore. Car il y a naturellement dans l'esprit de cet homme, l'amour de la sagesse. » C'est ainsi que Platon fait parler de lui Socrate même. Cependant, Isocrate ne semble s'être attaché au noble sage que pour s'approprier une connaissance superficielle des

notions morales et pour se donner l'apparence d'un homme qui a consacré sa vie à la recherche de la vraie sagesse; la chose capitale pour lui resta toujours la rhétorique, et il n'y a pas d'ancien qui ait mis autant de soin et de zèle au côté formel de cet art que lui. Isocrate appartient donc essentiellement aux sophistes, dont il ne se distingue que par sa position vis-à-vis de la philosophie socratique qui en appelait à la voix de la vérité, à la conscience. Il ne put plus, comme les autres sophistes, soutenir cette thèse insolente que la parole peut rendre tout également vrai[1] : pour lui, la parole n'est plus que le moyen de parer, d'une manière aussi agréable et aussi brillante que possible, une opinion ou une conviction, parfaitement honnête par elle-même, mais sans grande profondeur. Or, comme il tient bien moins à élargir ses idées, à augmenter sa science de la réalité, à voir plus nettement et plus complétement la vérité, qu'à perfectionner de plus en plus la forme extérieure et l'ornement de la parole, Platon, pour être conséquent, eût dû, ce semble, le placer parmi les charlatans de sagesse qu'il opposait aux vrais sages, s'il avait jugé l'homme mûr au lieu de l'ardent jeune homme.

Isocrate eut un penchant prononcé à donner une direction politique à l'éloquence savante qui, en dehors du genre panégyrique, n'avait guère été cultivée jusque-

[1] V. le discours περὶ ἀντιδόσεως, § 30, où il combat avec raison le reproche qu'on lui fait de perdre la jeunesse, en lui enseignant de rendre justes devant les tribunaux les causes injustes. Cf. § 15.

là que dans les procès[1] : mais la délicatesse de sa santé et une certaine timidité l'empêchèrent de monter à la tribune même de la Pnyx. Il ouvrit donc une école où il enseigna particulièrement l'éloquence politique et s'occupa de l'éducation des jeunes gens dans l'art de la parole, avec un zèle que ses contemporains reconnurent parfaitement, car son école devint la première et la plus florissante de Grèce[2]. Cicéron le compare au cheval de bois d'Ilion, parce qu'il en sortait autant de héros de l'éloquence[3]. C'était particulièrement à des orateurs politiques et à des historiens que l'enseignement d'Isocrate fut utile : évidemment parce que le maître choisissait toujours pour ses exercices des sujets pratiques qui lui semblaient en même temps utiles et grands, et qu'il faisait de préférence des affaires politiques l'étude actuelle, l'étude principale de ses auditeurs ; c'est par là d'ailleurs, qu'il prétendait lui-même se distinguer des sophistes[4]. Les discours qu'écrivait Isocrate étaient, pour la plupart, destinés à l'école : les plaidoiries qu'il composait pour l'usage pratique de la réalité, n'étaient pour lui que d'une importance secondaire. Toutefois, lorsque son nom eut acquis de la célébrité et que le cercle de

[1] Τὸ δικανικὸν γένος. Isocrate, dans le discours contre les sophistes (§ 19) blâme les rhéteurs d'autrefois d'avoir fait de δικάζεσθαι la chose principale et d'avoir insisté ainsi sur le côté le moins agréable de la rhétorique.

[2] Il eut bientôt près de cent auditeurs, dont chacun payait mille drachmes (un sixième de talent) d'honoraires.

[3] *De Orat.*, II, 22. E. M.

[4] V. surtout l'*Éloge d'Hélène*, § 5, 6.

ses élèves et amis s'étendit sur la plupart des contrées habitées par des Grecs, Isocrate commença à compter, dans beaucoup de ses compositions, et notamment dans celles qui concernaient les affaires générales de l'Hellade, sur un public plus considérable que celui de son école : la multiplication littéraire par des copies et des lectures lui valut une sphère d'action bien plus étendue que la tribune et la publicité n'eussent pu la lui procurer. Isocrate aurait donc pu, du fond même de son école paisible, agir puissamment et utilement sur sa patrie, toujours ou déchirée par des querelles intestines en face du terrible Macédonien, ou languissante dans sa paresse : et on ne saurait méconnaître une tendance vers ce grand but, dans ces productions littéraires, adressées tantôt à tous les Hellènes, tantôt aux Athéniens, quelquefois à Philippe, quelquefois à des potentats plus éloignés encore[1] ; on ne peut même leur contester une certaine franchise[2] : mais évidemment ce qui manquait à Isocrate, plus que tout le reste, c'était le

[1] Isocrate cherchait à étendre son influence jusqu'à l'île de Cypre, où l'État grec de Salamine avait beaucoup grandi à cette époque. Son *Évagoras* est un éloge de cet excellent souverain, adressé à son fils et successeur Nicoclès ; l'écrit *Nicoclès* est une exhortation aux Salaminiens d'obéir au nouveau souverain, et celui *à Nicoclès* une leçon adressée au jeune monarque sur les devoirs et les vertus d'un souverain.

[2] « J'ai accoutumé, dit-il dans la lettre à Archidamos (IX) § 13, d'écrire mes discours avec franchise. » Cette lettre est bien certainement authentique, quoiqu'il soit bien évident que la suivante (X) à Denys est l'œuvre d'un rhéteur postérieur de l'école asiatique.

coup d'œil politique qui seul eût pu donner du poids et de l'influence à ses exhortations. Il trahit toujours les sentiments les plus bienveillants : il conseille partout la concorde et la paix, il vit dans l'espérance que chaque État renoncera à ses prétentions démesurées, affranchira ses alliés soumis, se mettra sur le même rang qu'eux, et que cet état de dissolution produira de grandes entreprises contre les barbares ! Nulle part, chez Isocrate, on ne voit une notion claire, fondée et exacte des mesures qui pourraient conduire la Grèce vers cet âge d'or d'union et d'harmonie : on n'apprend jamais quels sont, pour arriver à ce beau résultat, les droits politiques à respecter, quelles sont les prétentions qu'il faut repousser d'une façon péremptoire. Dans le discours sur la *Paix*, qui date de l'époque de la guerre des alliés d'Athènes, il conseille aux Athéniens, dans la première partie, de donner l'indépendance aux États insulaires rebelles, dans la seconde, de renoncer à la souveraineté de la mer : propositions bien sages et bien morales qui n'auraient eu que ce seul inconvénient de détruire à jamais la grandeur d'Athènes et, avec elle, l'impulsion de l'activité virile la plus noble[1]. Dans l'*Aréopagitique*, il déclare qu'il ne voit de salut pour Athènes que dans le rétablissement de la démocratie, telle que Solon l'avait fondée et Clisthène renouvelée ;

[1] La manière dont Isocrate ravale et rabaisse aux yeux des Athéniens leur ancienne splendeur du temps de l'hégémonie et cette grandeur qui remplit toute l'âme de Thucydide rappelle beaucoup le proverbe de la fable : « Les raisins sont trop verts. »

comme s'il était possible de rétablir tout bonnement une constitution à ce point transformée dans le cours des siècles, et avec elle la simplicité des mœurs d'autrefois. Dans le *Panégyrique*, il demande à tous les Hellènes de renoncer à leurs inimitiés et de diriger contre les barbares leurs désirs de conquête; il engage les deux États principaux, Sparte et Athènes, à faire un accord pour partager entre eux l'hégémonie : cette idée n'était pas absurde alors, ni absolument inexécutable; mais il fallait la soutenir autrement que ne fit Isocrate, qui, supposant une forte résistance de la part des Lacédémoniens, leur prouve, par les légendes et l'histoire ancienne, qu'Athènes avait mieux qu'eux mérité l'hégémonie[1]. Seule la peinture de l'état anarchique de l'Hellade, et de la facilité avec laquelle la Grèce unie pourrait faire des conquêtes en Asie, est vraie et réellement sentie. Dans le *Philippe* enfin, qu'Isocrate adressait au roi de Macédoine, au moment où celui-ci venait d'attirer Athènes dans un mauvais piége par la paix négociée avec Eschine, il engage le roi macédonien à se faire le médiateur entre les États grecs en discorde — le loup médiateur dans les querelles des brebis! — et de marcher ensuite en bonne harmonie avec eux contre les Perses, chose que

[1] Ce qu'Isocrate dit dans ce discours, écrit dans l'ol. 100e, 1 (380), § 18 : τὴν μὲν οὖν ἡμετέραν πόλιν ῥᾴδιον ἐπὶ ταῦτα προαγαγεῖν, n'est nullement d'accord avec le résultat des négociations que raconte Xénophon (*Hellenica*, VI, 5, 34, VIII, 1, 8) ol. 102e, 4 (369), où Athènes rejette la seule manière de partager l'hégémonie que Lacédémone avait proposée, le partage en hégémonie de terre et hégémonie de mer.

Philippe avait réellement l'intention d'exécuter, mais de la seule manière dont il pût le faire, c'est-à-dire avec le titre de commandant, et en réalité comme souverain des républiques grecques.

Quel dut être le sentiment d'Isocrate lorsqu'il reçut la nouvelle de la défaite d'Athènes et de la liberté grecque à Chéronée! Ses honnêtes espérances doivent avoir été tellement anéanties par ce seul coup, que cette déception pourrait bien avoir contribué tout autant que la douleur de voir périr la liberté, à sa résolution de se donner la mort.

On voit d'ailleurs, par la manière dont il en parle lui-même, que les sujets qu'il traite dans ses discours lui tiennent bien peu à cœur et n'ont pour lui qu'une importance secondaire. Dans l'écrit à Philippe, il rappelle qu'il a déjà traité le même thème, l'exhortation aux Hellènes de se réunir contre les barbares, dans le *Panégyrique* il pèse la difficulté de traiter le même sujet en deux discours, « notamment, lorsque le premier de ces discours est écrit de manière à exciter plus encore l'admiration tacite et l'imitation des envieux, que celles des approbateurs exagérés[1]. » Dans le *Panathénaïque* ou éloge d'Athènes, qu'Isocrate écrivit à un âge très-avancé, il dit qu'il a renoncé à tous les anciens genres d'éloquence pour ne plus s'appliquer qu'à celle qui concerne le salut de la ville et des autres Grecs; il a donc écrit des discours « pleins d'idées, non ornés d'éternelles antithèses,

[1] Isocrate, *Philippe*, § 11. Il se promet déjà des choses analogues dans le *Panégyrique* lui-même, § 4.

paradoxes et autres figures, qui brillent dans les écoles des rhéteurs et forcent les auditeurs à exprimer leur approbation par des gestes et du bruit ; » maintenant, arrivé à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, il ne croit pas que cette manière lui convienne encore; il parlera donc comme tous croient pouvoir parler, quoique personne ne le puisse, à moins d'avoir consacré à la rhétorique beaucoup de soins et d'efforts[1]. On le voit : tandis qu'il feint d'embrasser de son regard toute l'Hellade et l'Asie, et d'avoir l'âme remplie de sollicitude pour la patrie, il n'a en vue, au fond, que les applaudissements dans les écoles de rhéteurs et le triomphe de son art sur celui de tous ses rivaux. Aussi, à vrai dire, ces grands discours panégyriques n'appartiennent pas moins à la catégorie de la rhétorique d'école que les éloges d'*Hélène* et de *Busiris* qu'Isocrate écrivit expressément pour se conformer au modèle des sophistes, si portés à prendre pour sujets de leurs discours d'éloge ou de blâme des personnages légendaires. Dans l'*Encomion d'Hélène*, il désapprouve un autre rhéteur de s'être proposé d'écrire un éloge et de n'avoir composé qu'une apologie de l'héroïne tant calomniée. Dans le *Busiris*, il montre au sophiste Polycrate comment il aurait dû s'y prendre pour faire un éloge de ce tyran barbare, et le reprend en même temps au sujet de son accusation de Socrate. Tout ce que l'ancien élève de Socrate trouve à redire à cette attaque sophistique contre le noble ami de sa jeunesse,

[1] Isocrate, *Panathen*, § 2.

c'est que Polycrate appelle Alcibiade élève de Socrate, quand personne ne s'est douté de cette éducation. En effet, cette circonstance aurait été, dans l'opinion de l'orateur, de nature à faire honneur à Socrate bien plus qu'à le rabaisser, puisque Alcibiade se distingua tant par la suite[1]. Sans relever ici cette opinion d'Isocrate, qui nous semble être bien superficielle, n'est-il pas évident, qu'à moins d'entendre par *éducation* des exercices d'école, il ne peut avoir raison, quant au fait, contre le témoignage unanime de Platon et de Xénophon? On peut voir par là combien le professeur de rhétorique était devenu étranger au cercle des Socratiques. D'ailleurs, bien qu'Isocrate lui-même donne partout ses études oratoires pour de la philosophie[2], il s'était étrangement aliéné des tendances de la véritable philosophie de son siècle. Comment s'expliquer autrement qu'il confondit, avec Protagoras et Gorgias, dans la même catégorie des *philosophes disputeurs*, les Éléens Zénon et Mélissos, dont tous les efforts tendaient sincèrement à trouver la vérité[3]?

S'il ne nous est guère possible, après ce que nous ve-

[1] Isocrate, *Busiris*, § 5.

[2] Par ex. dans le discours à *Démonicos*, § 1; *Nicoclès*. § 1; *de la Paix*, § 5; *Busiris*, § 7; *Contre les Sophistes*, § 14; *Panathénaïque*, § 263, il oppose les περὶ τὰς δίκας καλινδούμενοι aux περὶ τὴν φιλοσοφίαν διατρίψαντες. V. Περὶ ἀντιδόσεως, § 30.

[3] *Encomion d'Hélène*, § 2-6. Ἡ περὶ τὰς ἔριδας φιλοσοφία. Il confond de même dans le περὶ ἀντιδόσεως § 268, les spéculations des Éléens et des Pythagoriciens sur la nature avec les sophismes de Gorgias.

nons de dire, de considérer Isocrate comme grand homme d'État ou philosophe, il faut cependant reconnaître en lui un grand artiste de parole qui fit époque dans son art. Isocrate joignait, en effet, au plus grand soin dans l'usage technique des mots, un véritable génie pour l'art de la parole humaine. On n'hésite guère, en lisant ses périodes, à croire ce qu'il nous dit de l'enthousiasme qu'il provoquait chez le public athénien, si accessible à ces sortes de beautés ; et on ne s'étonne plus de voir amis et ennemis s'efforcer avec la même ardeur de s'approprier ce charme. Quand on récite à haute voix les panégyriques d'Isocrate, on se sent, malgré toute la pauvreté du fonds, saisi d'une puissance qui agit sur l'oreille et l'esprit plus que toute autre œuvre de l'éloquence. On se sent entraîné par l'ample fleuve de la parole la plus harmonieuse, bien éloignée de l'âpre construction de Thucydide, et du ton grêle et sobre de Lysias. Le mérite d'Isocrate à cet égard dépasse les limites de son école : sans la métamorphose qu'il opéra dans le style de l'éloquence attique, ni Démosthène, ni Cicéron, n'eussent été possibles et par eux l'école d'Isocrate conserve de l'influence jusque sur l'éloquence de nos jours.

Le point de départ d'Isocrate fut la forme la plus cultivée jusqu'ici, l'opposition de membres de phrases correspondants [1]. Lui-même consacre, dans ses premiers travaux, autant de soin et de science que le

[1] Ἀντικειμένη λέξις.

sophiste le plus prononcé, à la symétrie architecturale du discours[1] : mais dans la grande époque de son art, il sut fondre et mettre en mouvement ces masses figées jusque-là, en réunissant par groupes et séries cohérentes les antithèses, qui, chez ses prédécesseurs, se perdaient isolément de tous côtés.

Isocrate a toujours une idée principale qui relativement est grande, féconde, et parle au sentiment autant qu'à l'intelligence, ce qui explique son goût pour la politique générale, car elle lui fournissait de ces idées. Dans cette idée principale, il saisit plusieurs points opposés, comme le temps ancien et le moderne, les forces des Hellènes et des barbares, et tout en développant la pensée principale par une succession lucide de conséquences et de conclusions, il effleure, à chaque degré de ce développement de la pensée générale, ces contrastes qui à leur tour ont presque toujours des subdivisions. Il déploie de la sorte une grande richesse de variations où le ton fondamental revient toujours, et où règne, malgré une si merveilleuse variété, une grande lucidité et une clarté qui permet d'embrasser aisément tout l'ensemble. Isocrate a soin, en même temps, que les membres des phrases, qui se correspondent par la pensée, correspondent aussi dans leur forme extérieure, de manière à frapper

[1] La régularité la plus roide règne dans le discours à *Démonicos*, exhortation à un jeune homme qui se consacre à l'étude, plein d'une onction phraséologique et composé presque en entier d'isocoles, d'homéotéleutes, etc. Les fausses antithèses n'y manquent pas non plus ; par ex. § 9 : τῶν παρόντων — τῶν ὑπαρχόντων.

l'oreille, à la façon des anciens rhéteurs sophistes. Cependant il ne cherche pas à le faire avec la même minutie et jusque dans le son des différents vocables; il y arrive plutôt par le nombre qui résulte de la phrase entière. Souvent enfin il interrompt, d'une manière très-simple et naturelle, les membres de phrases qui se correspondent exactement, par des morceaux plus libres et moins réguliers. Il sait enfin, lorsqu'il a des séries étendues de membres antithétiques, donner à certains moments, surtout dans le troisième membre et vers la fin[1], plus d'étendue aux phrases, ce qui enfle et précipite, pour ainsi dire, le courant de la parole et prête à cette construction antithétique un mouvement tout nouveau de vie et de vigueur.

Les anciens reconnaissent dans Isocrate celui qui introduisit, pour conserver l'expression ancienne, le *cercle du discours*[2], quoiqu'on attribuât déjà au sophiste Thrasymaque, contemporain d'Antiphon, l'art de *tresser* et d'*arrondir* les pensées[3]. C'était ce même Thrasy-

[1] « Dans les périodes composées, le dernier membre doit être plus long. » Démétrius, *de Elocut.*, § 18.

[2] Κύκλος, *orbis orationis*.

[3] Ἡ συστρέφουσα τὰ διανοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις. Voy. Théophraste dans Denys, *de Lysia jud.*, p. 464 (qui cherche à attribuer également à Lysias l'invention de cet art). Ce que les anciens appelaient le στρογγύλον, on le voit clairement par l'exemple qu'Hermogène (dans Walz, *Rhetores*, III, p. 704) cite de Démosthène : ὥςπερ γάρ, εἴ τις ἐκείνων ἑάλω, σὺ τάδε οὐκ ἂν ἔγραψας· οὕτως, ἂν σὺ νῦν ἁλῷς, ἄλλος οὐ γράψει. Cette phrase est comme un cercle qui retourne sur lui-même.

maque qui s'étudiait particulièrement tantôt à mettre en colère ses auditeurs, les juges par exemple, tantôt à les apaiser; en général, par conséquent, à exciter et à calmer à son gré les émotions. On avait de lui tout un écrit, les *discours de pitié*, ἔλεοι, et on comprend parfaitement qu'avec cette tendance de son art, il devait tenir à donner aussi aux phrases un mouvement plus léger et plus vigoureux. Ce fut toutefois Isocrate principalement qui, par le choix de sujets qui remplissent le cœur de l'orateur comme d'un souffle puissant, donne au discours cet élan dont le *cercle* est le produit naturel. On entend par là une forme et une disposition des périodes où les membres se joignent les uns aux autres comme les parties nécessaires d'un tout; et où l'oreille des auditeurs sollicite et pressent la conclusion, à l'endroit même où elle va avoir lieu en réalité, et avant qu'elle ait lieu[1]. Cet effet est produit par la réunion de plusieurs membres de phrases en groupes, et par la proportion de ces groupes : et c'est moins une chose qui peut se laisser mesurer et compter, qu'elle ne se sent à la déclamation, une sorte d'harmonie qu'un rien de plus ou de moins détruirait aussitôt. Cela ne s'applique pas seulement aux phrases incidentes proprement dites, qui résultent de la subordination logique d'une pensée à l'autre[2]; on retrouve les mêmes effets dans les groupes

[1] Cf. les excellentes remarques de Cicéron (*Orator.*, 53, 177, 178).

[2] Telles que phrases temporelles, causales, conditionnelles, concessives, avec leur proposition principale.

coordonnés du style antithétique[1], et les grandes périodes d'Isocrate appartiennent presque toutes à cette catégorie, toutes les fois qu'il s'agit de leur donner une cadence périodique.

Les anciens eux-mêmes comparent une période où règne le juste équilibre de toutes les parties, à une voûte[2] où toutes les pierres tendent avec une égale pression vers le centre. L'incidente antérieure et l'incidente postérieure sont comme deux masses qui se balancent : ce qui manque d'étendue matérielle à l'une, elle le remplace en énergie et en poids intrinsèque. Il est évident que les accents oratoires y sont d'une grande importance : car ils sont pour la rhétorique exactement ce que les accents grammaticaux sont pour la langue, les *arsis* pour le rhythme. Les accents doivent correspondre entre eux dans certaines proportions régulières : chacun doit complétement remplir sa place : un abaissement déplacé de la voix, une omission surtout du son plein vers la fin de la période, blessent, de la manière la plus sensible, une oreille délicate et juste. Cependant les anciens, tout comme les modernes, ont toujours abandonné ce point capital au sentiment et n'ont établi de règles fixes que pour des points secondaires auxquels Isocrate lui aussi, dans ses discours panégyriques, a consacré des soins incroyables. Il évite l'hiatus, cherche des consonnances harmonieuses, certains pieds rhythmiques, surtout au commencement et à la fin des

[1] Ἀντικειμένη λέξις.

[2] Περιφερὴς στέγη. Démétrius, *de Elocut.*, § 13.

phrases, avec un soin qui n'est plus du tout en rapport avec l'effet produit sur l'auditeur. En cela ce genre de prose a une grande ressemblance avec la poésie tragique qui évite aussi l'hiatus plus que ne le fait tout autre genre de poésie[1]. Elle a d'ailleurs une grande affinité générale avec la tragédie, puisqu'elle est destinée à être recitée devant de grandes réunions d'auditeurs et qu'elle n'a pas de but pratique : aussi les anciens appellent-ils le style formé par Isocrate le style poli ou théâtral[2].

Isocrate avait un sentiment très-juste de la nécessité, pour le développement de ce style, d'avoir un genre déterminé de sujets. Il a lui-même l'habitude de réunir et de confondre, d'une manière étrange pour notre sentiment, la forme et le fond de sa rhétorique. Il se compte quelque part parmi ceux qui écrivent des discours, non sur des procès particuliers, mais sur des affaires helléniques et politiques, ou bien des panégy-

[1] Les anciens expriment souvent l'opinion certainement bien fondée que la rencontre de voyelles dans les mots ou aux confins des mots, donnent au langage quelque chose de mélodieux (μέλος, dit Démétrius) et de doux (*molle quiddam*, Cicéron) qui revenait aussi à la poésie épique et à l'ancienne prose ionienne. Par la contraction et l'élision de voyelles la langue devient plus simple et plus brève, et acquiert, si elle réussit à écarter toutes les rencontres de voyelles aux confins des mots, une certaine politesse et des contours arrêtés tels que les exigaient la poésie dramatique et, plus tard, l'éloquence panégyrique. Dans l'*Aréopagitique* d'Isocrate, il n'y avait pas un seul hiatus, d'après Denys. Il faudrait cependant, pour trouver ce résultat, y appliquer encore plus de contractions de mots (*crases*) qu'on n'en a admis jusqu'à présent dans le texte.

[2] Τὸ γλαφυρὸν καὶ θεατρικὸν εἶδος, d'après l'expression de Denys.

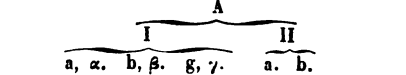
riques, dont tous sont obligés de reconnaître qu'ils se rapprochent plus du langage musical et régulier de la poésie, que du discours qu'on entend en justice[1]. L'ample courant de la parole d'Isocrate exige absolument certaines pensées capitales et dominantes qui puissent être démontrées dans toutes leurs parties, et prouvées avec une énergie toujours croissante de conviction. Ces pensées doivent tendre naturellement à un accord mutuel et se réunir en grands groupes d'une certaine ressemblance et faciles à embrasser du regard. Aussi avec l'avénement de la rhétorique d'Isocrate, le style des Attiques perd de plus en plus cette finesse et cette netteté qui le distinguaient quand on s'appliquait à déterminer aussi exactement que possible chaque idée en elle-même et dans sa construction et combinaison avec d'autres idées, en sacrifiant volontiers, pour arriver à ce but, l'accord des expressions, des formes grammaticales et des combinaisons de phrases : c'en était fini de cette inégalité pleine de portée, de cette *inconcinnité* remplie d'idées qui distinguent le langage de Sophocle et de Thucydide. Le fleuve de la parole d'Isocrate et ses périodes si étendues perdraient, par l'*inconcinnité*, cette facilité de compréhension sans laquelle il serait impossible que chez lui l'auditeur vît d'avance ce qui va venir, et se sentît satisfait en voyant son attente remplie, tandis que, chez Thucydide, il est à peine capable de bien saisir la phrase, lorsqu'elle est complétement achevée. Aussi ne

[1] V. Isocrate, Περὶ ἀντιδόσεως, § 46.

trouve-t-on, chez Isocrate, aucune de ces distinctions minutieuses qui, chez l'historien, varient l'expression grammaticale; il s'efforce au contraire visiblement de continuer aussi longtemps que possible la même construction avec les mêmes cas, modes et temps. D'un autre côté, s'il est vrai que le langage d'Isocrate est toujours comme enflé d'une certaine chaleur de sentiment, il est cependant complétement libre encore de l'influence de ces passions émouvantes qui, unies à l'astuce et au raffinement, vices dont l'honnête Isocrate est au demeurant complétement libre encore, produisent ce qu'on est convenu d'appeler les figures de la pensée[1]. On rencontre bien dans ses discours des questions animées, des exclamations, des gradations, mais aucun de ces changements violents et irréguliers dans l'expression qui sont le résultat de ces passions et de ce raffinement. D'ailleurs la construction périodique et rhythmique d'Isocrate, qui n'admet que rarement une relation de membres de phrases qui puisse surprendre par son inégalité[2], exige un certain calme de

[1] Σχήματα τῆς διανοίας. Voy. ch. XXXIII.

[2] Comme dans la belle période antithétique, au commencement du *Panathénaïque*, dont la première partie avec μέν est très-savamment équilibrée par l'opposition de l'affirmation et de la négation, et le développement de celle-ci avec des phrases concessives intercalées, tandis que la seconde partie tombe presque à plat. En se faisant le plan suivant de la période



B se compose simplement des mots : νῦν δ' οὐδ' ὁπωσοῦν τοὺς τοιούτους. Il se pourrait bien qu'Isocrate y eût déjà imité Démosthène.

l'âme, ou du moins une certaine unité d'émotion. Les sentiments contradictoires qui se croisent, qui naissent soudain et violemment dans le fond de l'âme, briseraient nécessairement les entraves de cette architecture de périodes régulières, et réuniraient les membres déchirés pour en former des organes nouveaux, aux proportions plus hardies. Aussi les anciens sont-ils d'accord pour déclarer qu'Isocrate manque encore complétement de cette véhémence de l'éloquence qui fait passer la passion du cœur de l'orateur dans celui des auditeurs, et qu'on appelait δεινότης. Ce n'est pas tant que l'emploi exagéré de la lime dans le détail entrave cette puissance de la parole, comme Plutarque le dit d'Isocrate[1]; mais toute la politesse et l'égalité qui font le propre de ce discours ne peuvent guère exister qu'avec un mouvement de la pensée parfaitement calme, et qu'aucune perturbation ne fait dévier de sa voie.

Isocrate le sentit bien. Dans la conviction parfaitement fondée que le style formé et introduit par lui était presque exclusivement destiné à l'éloquence panégyrique, il ne l'employa que fort modérément dans ses plaidoiries, dans lesquelles il se rapproche beaucoup plus de Lysias. Il n'était pas d'ailleurs logographe au même degré que celui-ci. Les écrivains de plaidoieries

[1] « Comment n'aurait-il pas eu peur du choc de la phalange, lui qui avait peur de laisser choquer deux voyelles ou de donner une syllabe de moins à l'isocolon. » Plutarque (*de Gloria Athen.*, c. VIII). Démétrius, *de Elocut.*, § 247, observe très-judicieusement que les antithèses et les paromœes ne s'accordent guère avec la δεινότης.

lui font l'effet, quand il songe à ses propres études, de fabricants de poupées, comparés à Phidias[1]. Relativement il n'écrivit que fort peu de discours pour des particuliers et en vue de buts pratiques déterminés. Le recueil que nous possédons, et qui comprend la plus grande partie des discours que l'antiquité considérait comme des ouvrages authentiques d'Isocrate[2], contient quinze discours parénétiques, panégyriques et d'exercice, tous destinés à la lecture, nullement pour des assemblées populaires ou des tribunaux, plus six plaidoieries dont il n'y a pas lieu de douter qu'elles ont été écrites pour être réellement prononcées en justice par les parties des procès[3]. Isocrate exposa aussi plus tard dans une *techné* les principes qu'il professait dans son

[1] Περὶ ἀντιδόσεως, § 2.

[2] Cécilios reconnaissait pour authentiques vingt-huit discours; nous en avons vingt et un.

[3] Le discours de l'*Échange* Περὶ ἀντιδόσεως n'en est pas. Ce n'est pas un plaidoyer; il fut écrit lorsqu'Isocrate avait déjà été obligé par ses adversaires et leur motion de l'échange de la fortune de se charger pour l'État d'une fourniture coûteuse, la triérarchie. Pour réfuter les fausses idées qui avaient été répandues à cette occasion sur son métier et sa position de fortune, il écrivit ce discours « comme un tableau de toute sa vie et du plan qu'il y avait suivi. » § 7. (Cf. les pages de M. Havet sur l'*antidosis* et toute la belle et fine introduction sur Isocrate qui précède la traduction de ce discours par M. Cartelier (Paris, 1862). On verra, par cet exemple, combien la critique française commence à se rapprocher de la critique allemande, en essayant de concilier le respect pour le caractère et les intentions d'un auteur avec la sévérité pour ses doctrines littéraires, et en osant se mettre en opposition avec les jugements de l'antiquité elle-même. K. H.)

enseignement, et qu'il avait de plus en plus développés par l'exercice pratique. Cette *techné* eut une grande autorité auprès des rhéteurs de l'antiquité, et on la cite très-fréquemment[1].

J'ai conduit l'histoire de la prose attique, par une suite d'hommes d'État, d'orateurs et de rhéteurs, depuis Périclès jusqu'à Isocrate. Si nous ne sommes pas arrivés encore au sommet, nous sommes cependant parvenus dès à présent à une admirable hauteur. Revenons en arrière de quelques années pour reconnaître dans Socrate, le sage attique, un nouveau point de départ pour la civilisation non-seulement d'Athènes, mais du genre humain, et pour étudier une série remarquable de grandes productions qui s'y rattachent.

[1] La citation la plus importante de cette *techné* se trouve chez le scholiaste d'Hermogène. V. Spengel, Συναγωγὴ τεχνῶν, p. 161.

FIN DE L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE GRECQUE
D'OTFRIED MÜLLER.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

DU TRADUCTEUR

A

SUR LA QUESTION HOMÉRIQUE

EXCURSUS AUX CHAPITRES V ET VI.

La question homérique a été le point de départ du mouvement philologique de ce siècle : elle en est restée la question capitale. Otfried Müller, la trouvant sur son chemin, l'a abordée résolûment, et on a vu la thèse qu'il soutient à l'égard de la naissance et de la conservation des chants d'Homère. Cette thèse pourra paraître étrange à beaucoup de personnes, comme elle nous a frappé nous-même par ce qu'elle semble renfermer de contradictoire : elle n'en a pas moins rencontré l'approbation des principales autorités du temps, et l'on peut dire qu'elle a rallié aujourd'hui à peu près tous les partisans de la personnalité d'Homère et de l'unité de l'*Iliade*. Nous n'essayerons pas de la combattre ; nous nous bornerons à mettre sous les yeux du lecteur français les diverses solutions qu'on a présentées en Allemagne et en Angleterre[1] de cette question si ardue,

[1] Nous faisons ici œuvre de traducteur, d'interprète, on ne saurait

solutions qui toutes ont trouvé un certain nombre d'adhérents et de défenseurs. Il n'est peut-être pas inutile de montrer par cet exemple la puissance de la réaction de l'esprit historique contemporain contre ce que j'appellerai l'esprit philosophique du siècle dernier[1]. Il est bon certainement de pouvoir comparer les systèmes qui se sont trouvés en présence, quand même

assez le répéter. Nous n'avons point la prétention de résoudre les questions dont nous parlons, ni même de les exposer complétement : notre tâche est limitée, elle consiste à faire connaître au public français ce qui a été fait à l'étranger. On trouvera donc naturel, et même commandé, le silence que nous gardons sur les théories si remarquables présentées en France par Dugas-Montbel et Fauriel d'un côté, par M. Guigniaut et M. Egger de l'autre. Nous avons à peine besoin de dire au lecteur qu'il trouvera le travail du premier de ces auteurs en tête de sa traduction d'Homère, celui de Fauriel dans le *Journal de l'Instruction publique*, 1835 et 1836, celui de M. Guigniaut au commencement du *Dictionnaire homérique* de M. Theil, celui de M. Egger enfin dans le premier volume des *Mémoires de littérature ancienne*, publiés récemment par le savant professeur.

[1] Voici, à cet égard, quelques observations excellentes de Gœthe, inspirées précisément par les vicissitudes de la controverse homérique : « Il y a parmi les hommes, dit le grand poëte (*Homer noch einmal* dans les *Sämmtl. Werke*, vol. XXXIII, p. 49), sous mille formes, une seule dispute qui se reproduit constamment parce qu'elle a sa source dans deux manières de voir et de sentir, opposées et inconciliables. Si l'une des deux tendances prend le dessus, s'empare de la foule et triomphe au point de refouler l'autre et de la forcer à se cacher momentanément, on appelle cette prépondérance l'esprit du temps.. ...

« On peut observer que, dans les siècles passés, une telle manière de voir se maintenait très-longtemps avec toutes ses conséquences pratiques et agissait d'une façon déterminante sur des peuples entiers et sur les mœurs de ces peuples. Depuis quelque temps on remarque une plus grande mobilité dans ce phénomène : peu à peu semble même se préparer la possibilité d'une coexistence et d'un équilibre des deux courants opposés, ce que nous considérerions comme la chose la plus désirable.

« C'est ainsi que dans notre appréciation des écrivains anciens, à peine sommes-nous arrivés au plus haut degré de perfection dans l'art de séparer, d'élaguer et d'analyser, qu'aussitôt une nouvelle génération entre en lice qui, se faisant un agréable devoir d'unir et de concilier, nous force doucement, après avoir considéré pendant un temps, peut-être avec

on ne devrait s'arrêter à aucun d'eux et en tirer la conclusion qu'une certitude absolue est impossible en pareille matière, et que

adhuc sub judice lis est.

Résumons donc aussi succinctement que possible l'histoire de cette célèbre controverse, sans donner un index bibliographique de tous les ouvrages que, depuis Vico, on a publiés sur la question : car ce travail a été fait très-complétement par des hommes plus autorisés que nous [1]. Nous ne prétendons pas davantage refaire, après M. Léo Joubert et M. Galusky, l'histoire détaillée de la théorie wolfienne dans la première moitié de ce siècle : les articles si remarquables de ces deux éminents critiques sont complets [2]. Il nous suffit d'exposer les principales théories, afin de mieux indiquer l'état actuel de la question,

quelque effort sur nous-même, Homère comme un phénomène composé, une réunion de plusieurs éléments, à y voir au contraire une sublime unité, et dans les poëmes transmis sous son nom, des créations divines, jaillies d'une grande âme de poëte. Cela est encore un effet de l'esprit du temps : cela n'est ni convenu, ni transmis, cela se produit *proprio motu*, par l'esprit qui se manifeste sous mille formes en mille endroits à la fois. »

[1] On trouvera des nomenclatures, complètes et exactes, avec des analyses des diverses opinions chez Bode (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, Leipzig, 1838, I, p. 324 et suiv.), Ulrici (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, Berlin, 1835, I, p. 213 et suiv.), Baumgarten-Crusius (Introduction à la deuxième édition de la *Homerische Vorschule* de W. Müller, 1846), Minkwitz (*Vorschule zu Homer*, Stuttgart, 1863); chez Thirlwall (*History of Greece*, vol. I, Appendix 1); chez M. Egger enfin (*Mémoires de littérature ancienne*, Durand, 1862, p. 68 à 126). Le travail de M. Friedländer (*Die homerische Kritik von Wolf bis Grote* Berlin 1853) ne tient nullement la promesse du titre et se borne à discuter les idées de M. Grote.

[2] L'article *Homère*, dans la *Biographie* de Didot, dû à la plume si distinguée et si compétente de M. Léo Joubert, et le travail non moins remarquable de M. Galusky sur F. A. Wolf (*Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1848). L'article assez étendu sur la matière que contient la *Biographie* de Michaud paraît écrit avec plus de passion que de critique

et de montrer jusqu'à quel point la manière de voir d'Otf. Müller est encore admise aujourd'hui. Pour arriver à ce but, nous réduirons la question à ses éléments capitaux : Y eut-il un seul Homère, et à quoi s'est bornée son activité ? L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont-elles l'œuvre du même poëte? Comment se conservèrent-elles? Quand vécut Homère? ou plutôt, pour ne rien préjuger, quand les deux poëmes naquirent-ils? Enfin, quelle en est la patrie?

C'est vers la fin du siècle dernier que l'ouvrage de Wood [1] rappela l'attention sur les chants d'Homère. Il avait vu le théâtre de l'*Iliade* et y avait retrouvé l'éternelle jeunesse du poëme. Apportant un sentiment très-vif de la poésie primitive et populaire, il secoua puissamment les esprits nourris des traditions de l'école et pour lesquels l'œuvre d'Homère était devenue un monument sans vie, sorte d'*académie* qu'on étudiait comme le *modèle du genre*, à peu près comme on lisait l'*Énéide* et la *Jérusalem délivrée*. Les idées de la *Poétique* étaient encore si enracinées dans les intelligences du dix-huitième siècle, que Wood lui-même, tout en reconnaissant dans Homère un poëte spontané et national, crut cependant à son individualité, de même qu'il admettait un plan préconçu. Chose étrange! nous rencontrons déjà chez Wood l'idée d'Otfried Müller, qui admet la mémoire prodigieuse d'un homme composant ces deux poëmes sans le secours de l'écriture, et la mémoire plus étonnante encore des générations qui se les seraient transmis complets à l'aide de cette seule faculté. Pour-

et l'auteur semble un peu étranger au mouvement des études philologiques du siècle. Un mot caractérise son point de vue et montre quelle est la distance qui le sépare de la philologie moderne dont le principe même est le contrôle de l'antiquité. « Comment, se demande l'auteur de cet article, comment se flatter d'avoir fait une découverte échappée aux critiques les plus célèbres de l'antiquité? »

[1] *An Essay on the original Genius and writings of Homer*, Londres, 1769-1775.

tant l'impulsion était donnée : la jeunesse de l'Allemagne d'alors, cette jeunesse qui ne jurait que par l'inspiration, et qui fit une si rude guerre à la poésie de convention, s'empara avidement du livre anglais, et les Herder, les Voss, les Stolberg s'en firent une arme contre ce qu'on appelait alors le goût français[1]. Bientôt après, la découverte et la publication des *Scholies vénitiennes* par Villoison[2] ébranlèrent davantage encore l'idée conventionnelle qu'on s'était faite des poëmes d'Homère comme d'œuvres savamment écrites par un poëte de cabinet, en révélant l'état incertain du texte à l'époque d'Aristarque, et les hardiesses de ce critique dans sa révision des chants[3]. Cette publication interrompit brusquement l'édition que F. A. Wolf préparait de l'*Iliade*. Ce fut pour lui une confirmation de mille doutes qu'il avait à peine osé s'avouer ; ce fut toute une révélation d'où jaillirent les *Prolégomènes*.

Réunissant l'investigation réfléchie, la critique froide et sévère d'un Aristarque à l'intuition poétique d'un Wood, mais portant la première qualité jusqu'à une sorte de rigueur mathématique, la seconde jusqu'à la divination, il prononça ce mot hardi : « Il n'y a pas d'Homère. » Cette conclusion a été contestée par la critique; on peut dire qu'aujourd'hui elle est universellement rejetée dans la forme absolue que lui donna son auteur; l'esprit cependant des recherches de Wolf a survécu à sa solution, et toute la partie négative de son argumentation reste intacte. La voici dans ses traits principaux.

Homère ne mentionne jamais l'écriture, les matières premières, indispensables à cet art, faisaient encore défaut, et les anciens eux-mêmes nous disent que les lois de Zaleucos furent les premiers monuments écrits; d'autres affirment que les poëmes homériques se conservèrent par la transmission orale.

[1] V. surtout Herder, (*Homer, ein Günstling der Zeit*. et *Homer und das Epos*, dans ses *Œuvres complètes*, X, p. 240 à 310).

[2] V. *Anecdota gr.*, tome II.

[3] V. Lehrs, *de Aristarchi studiis homericis*, 1833.

L'écriture donc, ou n'existait pas au temps de la composition de ces poëmes, ou se trouvait encore à l'état d'enfance et n'était certainement pas d'un usage courant. Elle pouvait servir aux inscriptions lapidaires, tout au plus à la consignation des traités et des codes; pour la poésie c'est comme si elle n'existait pas. Chaque vers des poëmes nous dit qu'ils sont composés pour être écoutés, non pour être lus; et qui peut admettre — Otfried Müller devait cependant le soutenir — qu'on ait écouté d'un bout à l'autre ces poëmes si étendus? Or si l'on ne devait les entendre en entier, quel motif le poëte avait-il pour concevoir et exécuter de si vastes plans, quand même l'idée d'un plan d'ensemble n'eût pas été chose inconnue à ce temps primitif[1]? Mais, il y a plus : ce plan, cette unité n'existent réellement pas. A regarder de près, on voit qu'il y a un grand nombre de sujets dans l'*Iliade* dont on pourrait supprimer plus d'un sans inconvénient. D'ailleurs on ne trouve guère trace, à cette époque, de poëtes individuels : tout chanteur appartient à une corporation, à une école, si l'on veut; et qui dit rhapsode dit poëte; car son rôle ne se bornait nullement à la déclamation et à la récitation : il était créateur original de poëmes isolés où, partout, cependant, respirait le souffle d'une seule et même civilisation nationale. Beaucoup de ces petits poëmes qui sont entrés dans la composition de l'*Iliade* furent encore chantés séparément longtemps après; la *Peste*, par exemple, et le *Duel de Ménélas et de Pâris*. La langue enfin, si les poëmes étaient sortis tels qu'ils sont de la bouche d'Homère, ne serait-elle pas bien plus altérée, bien plus différente du grec classique? Donc, et c'est cette conclusion qui n'a pas été jugée rigoureuse par la critique moderne, donc le nom d'Homère est un nom collectif, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne sont pas l'œuvre d'un homme, elles sont le produit d'une corporation

[1] De toutes les thèses de Wolf, celle où il prouve *quam sero Græci in poesi didicerint totum ponere*, est peut-être la moins contestée. (Voy. *Prolegomena in Hom.*, p. 125.)

de chanteurs dont Homère peut bien avoir été le chef et le plus grand talent, et dont les poëmes, séparés dans l'origine, finirent par être réunis et combinés de manière à présenter une apparence d'unité poétique.

Le retentissement de ce paradoxe hardi fut extrême. Deux camps se formèrent aussitôt. Les uns, tremblant pour tout le classicisme antique à la vue de cette nouveauté qui faisait une création inconsciente et spontanée de ce que l'on avait considéré jusque-là comme le produit modèle de l'art réfléchi, jetèrent les hauts cris[1]. Peu s'en fallut qu'ils ne proposassent de brûler l'hérétique. Les autres, séduits par ce qu'il y avait d'absolu et de radical dans cette thèse — le radicalisme était à la mode alors en politique comme en philosophie — en firent l'étendard de la science nouvelle. En France surtout on accueillit avidement l'idée de Wolf : Caillard, Lévesque, et, vingt ou trente ans plus tard, Dugas-Montbel et Benjamin Constant, — celui-ci, à la vérité, avec quelques restrictions, — s'en firent les champions ardents en face des violentes dénonciations de Sainte-Croix et de Dussault. Letronne et Boissonade, il est vrai, imitèrent la prudente réserve de Ruhnken que cette théorie dérangeait sans que son esprit supérieur pût se dérober à ce qu'il y a de puissant dans la vérité, fût-elle obscurcie par l'exagération[2]. Sans doute, la cause ne fut pas gagnée instan-

[1] Schöll, par exemple (*Histoire de la littérature grecque profane*, vol. I, p. 124, 125), avoue que « quelquefois la force des motifs sur lesquels Wolf a étayé son système a failli l'entraîner. S'il a résisté à la séduction, c'est qu'indépendamment du raisonnement lumineux des adversaires il est vivement effrayé de ce pyrrhonisme qui veut aujourd'hui se glisser dans les sciences et ébranler les traditions littéraires, comme il a détruit la foi religieuse et troublé le bonheur d'une époque dans laquelle la Providence nous a condamnés à vivre. » On trouve ces cris d'alarmes jusque chez des écrivains d'une génération bien plus récente et où l'on s'attendrait le moins à la trouver, par exemple chez M. Edgar Quinet (*De l'Histoire de la poésie. Œuvres*, vol. IX, p. 267).

[2] Telles furent, pour me servir des expressions de M. Léo Joubert, « l'étendue du savoir de Wolf, la rigueur et l'enchaînement de ses

tanément : des attaques plus violentes que solides, comme celles de M. Fortia d'Urban et de M. de Sales, furent dirigées contre toute la tendance nouvelle qui avait suivi l'impulsion de Wolf; mais grâce à Fauriel, à MM. Guigniaut, Viguier et Egger[1], elles finirent par être repoussées, et la haute science adopta en France comme en Allemagne, sinon toutes les conclusions de l'auteur des *Prolégomènes*, du moins l'esprit de son système avec cet heureux sentiment de la mesure qui corrige d'une façon si bienfaisante le penchant à la rigueur logique, inné à l'esprit français.

En Allemagne, cependant, on ne tarda pas à renchérir encore sur l'initiateur. Fréd. Schlegel épousa la cause de Wolf avec l'ardeur qu'il mettait à toutes ses convictions de néophyte. Avec l'élévation d'idées qui lui était habituelle, dédaignant les preuves matérielles, tenant peu de compte de la question de la langue et de l'écriture, il développa, avec une rare supériorité, les arguments intrinsèques qui militaient en faveur de la thèse du grand helléniste. Il faut le dire, cepen-

arguments » qui mettaient entre lui et ses prédécesseurs « l'immense intervalle qui sépare une hypothèse féconde d'un paradoxe stérile; » telle fut, dis-je, la force de son argumentation, que Ruhnken écrivit : « *Dum lego assentior; quum posui librum, assensio omnis illa dilabitur.* » Boissonade cita le vers de Chrémyle dans le *Plutos*: οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἢν πείσῃς.

[1] Quoique je n'aie pas à parler ici de l'érudition française, je voudrais rappeler l'attention sur les travaux de Fauriel dont on oublie beaucoup trop aujourd'hui l'initiative hardie et l'influence déterminante. Dans son Histoire de la Croisade contre les Albigeois (*Documents inédits sur l'histoire de France*) déjà, dans son travail sur l'*Origine de l'épopée chevaleresque* (voy. la *Revue des Deux Mondes*, XIII, p. 550), et dans son *Histoire de la poésie provençale*, il avait jeté de vives lumières sur la question, en étudiant la transmission et la conservation des chants du cycle carlovingien. Plus tard, dans son *Cours sur les poëmes homériques* (analysé par M. Egger, dans le *Journal de l'instruction publique*, 1835 à 1836, vol. V, nº 47, 52, 64, 70, 74, 81, 89, 92, 98. Vol. VI, 4, 8, 12), il a abordé de front la difficulté et prouvé jusqu'à l'évidence l'absence de plan et d'unité dans l'*Iliade*.

dant : si l'on peut, si l'on doit même partager sa manière de voir, quand il soutient que « les vérités de l'histoire de l'art (et partant de la poésie) ne se laissent pas décider comme un procès, ni les raisons s'en énumérer comme dans la géométrie, » que « tout repose sur d'innombrables détails, » et que « rien n'est sans importance, parce que rien n'est isolé, » il est plus difficile de suivre jusqu'au bout l'éminent critique lorsqu'il nous dit que « l'existence d'une *Iliade* et d'une *Odyssée* antérieure aux diasceuastes n'est qu'une croyance aveugle et une hypothèse hasardée. » On ne peut se dissimuler, d'ailleurs, que le désir de dire des choses neuves et spirituelles l'entraîne souvent trop loin, et qu'on pourrait légitimement désirer un peu plus de faits et d'arguments techniques[1].

Pendant que d'habiles vulgarisateurs[2] s'appliquaient à répandre sous une forme populaire la théorie de Wolf, son disciple le plus hardi, M. Lachmann, plus que personne familiarisé avec la poésie nationale du moyen âge, voulut faire servir à des conquêtes positives la méthode toute négative employée par le maître[3], et prouver d'une manière presque péremptoire ce que celui-là n'avait fait que deviner[4]. Il décomposa

[1] V. Fr. Schlegel, *Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen*, 1798 (reproduit dans le troisième volume des *Œuvres complètes*, Vienne, 1822). La partie la plus remarquable de cet *Essai* est peut-être la revue très-complète et très-savante des critiques anciens sur Homère.

[2] Nous songeons surtout à M. Franceson (*Sur la question : Si Homère a connu l'Écriture*, Berlin, 1818) et à M. W. Müller (*Vorschule zu Homer*, Leipzig, 1824 et 1836. C'est dans cette dernière édition que l'on trouvera l'excellente et impartiale revue de toutes les discussions homériques par Baumgarten-Crusius).

[3] La critique de Wolf n'avait été que négative en effet. Il avait déclaré *impossible* le rétablissement, tenté depuis par M. Köchly, d'une *Iliade* antéaristarchique. Tout ce qu'il avait osé indiquer de positif, c'est que les quatre cents premiers vers du poëme étaient un hymne à Apollon et que les douze cents vers de la Διομήδεος ἀριστείη formaient une petite épopée séparée.

[4] V. la dernière édition de ses *Betrachtungen über Homer's Ilias; mit Zusätzen von Moriz Haupt*, 1847. Parmi les continuateurs immé-

l'*Iliade*, rejeta hardiment comme apocryphes les sept derniers livres ainsi qu'une grande partie des dix premiers, et crut re-

diats de Wolf, il faut citer surtout Koes (*Commentatio de discrepantiis quibusdam in Odyssea occurrentibus*, 1806), Heinrichs (*Diatribe de diasceuastis homericis*, 1807), Thiersch (*Die Urgestalt der Odyssee*, 1841), et Weisse (*Ueber das Studium des Homer*, 18.6). — M. Moser (*De Iliade homerica quæstiones*, 1830), et Kayser (*De diversa homericorum carminum origine*, 1835) sont peut-être les partisans les plus décidés de Wolf; car M. Grotefend (*Ueber Homeros*, 1833) et Näke (dans le programme des cours de l'université de Bonn, 1838) vont bien moins loin que Lachmann. Grotefend reconnaît trois grands poëmes dans l'*Iliade* (toujours à l'exclusion du *Catalogue* et de la *Dolonie*) à savoir : I à IX la *Colère d'Achille*, XI à XIX la *Réconciliation*, XX à XXIV la *Glorification d'Achille* (le premier seul de ces poëmes, serait l'œuvre d'Homère); Näke essaye seulement de reconstituer les trois poëmes distincts qui, selon lui, composaient les deux premiers chants de l'*Iliade*. M. Cauer, dans une excellente monographie (*Ueber die Urform einiger Rhapsodien der Ilias*, 1850), a fait un travail analogue sur les livres XI à XII, dans lesquels il croit retrouver six petits chants isolés, en prenant pour point de départ une indication de G. Hermann (*Opuscula* V, 52 et suiv.). — Parmi les savants de la génération actuelle qui se sont ralliés à M. Lachmann, M. Lauer (*Geschichte der homerischen Poesie*, 1851, *passim*, et surtout p. 211 et suiv.) occupe une place très-distinguée. M. Köchly a même tenté de donner une édition d'une *Iliade* épurée (Leipzig, 1861), entreprise hasardée que l'auteur a rendue encore plus aventureuse en essayant de trouver dans Homère des systèmes de strophes. Toutefois M. Köchly est aujourd'hui, sans contredit, le représentant le plus distingué de l'école de Lachmann; l'on peut même dire, qu'à bien des égards, il est supérieur au maître. Voici les titres de ses remarquables études : *Opuscula academica*, Leipzig, 1850; *De genuina catalogi homerici forma*, Zurich, 1853; *De Iliadi carminibus dissertationes* III-VII. Zürich, 1857-1859; *Hector's Lösung*, Zürich, 1859. Des études analogues du même auteur sur l'*Odyssée*, notamment sur les chants V à XIII, ont pour but de montrer les principaux poëmes originaux qui sont entrés dans la composition de l'*Odyssée* (*De Odysseæ carminibus dissertationes* III. Zurich, 1864). Citons enfin M. Jacob (*Ueber die Entstehung der Ilias und der Odyssee*, 1856), dont le livre volumineux n'aurait rien perdu à être un peu plus condensé et qui n'apporte guère de nouvelles preuves, et en Belgique M. E. Juste (*De l'origine des poëmes attribués à Homère*, 1849), et nous aurons nommé entre tant d'auteurs qui, en développant l'idée de Wolf, ont suivi de plus près M. Lachmann, ceux qui y ont mis le plus de talent et de science.

rouver dix-huit petits poëmes, pareils aux *aventures* de la poésie populaire germanique, soudés plus tard par les diasceuastes de Pisistrate. Homère, d'après lui, n'est qu'un nom pour toute la poésie épique de l'Asie Mineure, et ces poëmes héroïques qui, d'après les partisans d'un Homère unique[1], auraient précédé l'*Iliade* et l'*Odyssée*, ne sont que les éléments dont ces deux grands poëmes se composent. Peu de savants ont exercé une influence plus féconde que M. Lachmann, et ceux-là même qui contestent ses conclusions conviennent que ses travaux ont singulièrement servi la science philologique[2].

Cependant, avant même que les théories extrêmes de Lachmann se produisissent, la réaction contre Wolf s'était déjà manifestée. G. Lange, dans une lettre adressée à Göthe[3], qui avait favorablement accueilli, trente ans auparavant, l'idée du philologue de Halle[4], en donna le signal. Toutefois, il n'avait

[1] V. notre traduction, vol. I, chap. IV.

[2] Le travail de M. Grote le prouve; car il a évidemment pour point de départ les études de Lachmann. Nous ne citerons pas comme bien sérieuse l'hypothèse de Dissen, le savant éditeur de Pindare, qui montrait la corporation des rhapsodes, dont Wolf avait prouvé l'existence, se distribuant les rôles, se donnant les uns aux autres, et d'un commun accord, le *pensum* que chacun devait remplir et apporter à l'œuvre collective. C'était pis que l'opinion du dix-huitième siècle. Dès qu'on admettait un plan préconçu et une création consciente, il était plus simple et plus naturel de croire à un poëte individuel. M. Guigniaut lui aussi a consacré, on le sait, une étude très-remarquable à la question (*Dictionnaire d'Homère et des Homérides* de M. Theil, 1844), et quoique nous ne puissions pas complétement partager sa manière de voir, assez semblable à celle de M. L. Dissen, nous ne pouvons qu'admirer l'intelligence et la science déployées dans ce morceau. M Guigniaut croit à une composition où « l'unité d'un plan conçu d'avance, s'alliait avec l'exécution, avec la publication partielle, isolée, plus ou moins indépendante des diverses parties de ce plan, peu à peu rattachées les unes aux autres, remaniées après coup et fondues à la fin dans un grand ensemble, soit par l'auteur lui-même, soit par ses héritiers et ses continuateurs. »

[3] *Sendschreiben an Göthe*, etc., 1826.

[4] *Sämmtl. Werke*, I, p. 263.

avancé que des considérations d'esthétique, comme Fréd. Schlegel l'avait fait pour la thèse contraire, mais sans l'autorité de ce grand critique. Cette opinion cependant sur le caractère tout individuel de l'œuvre homérique, Otfried Müller allait la reprendre pour la faire sienne en la soutenant avec tout le poids de son érudition, en la développant avec toute la hardiesse et la sagacité de son argumentation.

Toutefois, des manières de voir un peu plus conciliantes s'étaient déjà fait jour avant qu'Otfried Müller se prononçât dans le sens de la personnalité absolue d'Homère. Son illustre antagoniste G. Hermann[1] avait proposé une solution ingénieuse et qui eut bientôt acquis des partisans nombreux et réfléchis. D'après cette hypothèse — il ne peut guère s'agir que d'hypothèses dans une question de cette nature — il y eut réellement, dans un passé très-éloigné, un grand poëte, lequel avait composé deux chants, une *Achilléide* et une *Odyssée;* mais ces chants étaient très-courts dans l'origine, et tels qu'on pouvait les composer sans avoir recours à une consignation écrite, et en les destinant à être récités un jour de fête publique. Bientôt les aèdes qui les récitaient ainsi, y intercalèrent des épisodes, en développèrent des parties pour les réciter séparément, complétèrent plus tard le tout par des morceaux antéhomériques (*separata carmina*), par quelques-uns de ces chants isolés qui existaient alors en grand nombre. Ils en avaient ainsi complétement altéré le plan, lorsque Pisistrate entreprit de rétablir le texte primitif. Il ne pouvait évidemment prétendre retrouver la partie originale de ces poëmes, et ses diasceuastes se bornèrent à exclure tout ce qui faisait tache ou seulement disparate; ils conservèrent ce qui était dans le ton général et ce qui pouvait se rattacher au récit principal. C'est ainsi que furent composés par eux les poëmes que nous possédons; car on ne pour-

[1] G. Hermann, *Disquisitiones homericæ*, dans les vol. V et VI des *Opuscula*. Conférez aussi ses lettres échangées avec Creuzer, *Ueber Homer und Hesiod*, 1818, et sa préface à l'*Odyssée*, Leipzig, 1825.

rait s'expliquer autrement le silence soudain qui se serait fait après le premier Homère, lequel aurait fait un choix et un recueil de petits poëmes, ni cette sorte d'accord tacite par lequel tous les poëtes suivants se seraient interdit les sujets traités dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, tandis que tous les poëtes antérieurs s'y seraient au contraire bornés.

Cette idée, bien qu'elle tienne un compte égal de la prétendue unité de l'*Iliade* et des discordances considérables qui s'y trouvent, ne fut cependant pas adoptée par tout le monde[1]. On la trouva par trop hypothétique ; et si rien ne s'opposait à admettre la possibilité des faits supposés, rien aussi ne venait en prouver péremptoirement la réalité.

Bientôt les savantes recherches et les découvertes ingénieuses de Welcker sur les poëmes cycliques allaient montrer la voie qui permit de s'avancer avec un peu plus de sûreté dans ce crépuscule de l'histoire poétique[2]. Welcker prouva en effet deux choses importantes : l'existence de deux périodes épiques distinctes, l'une toute populaire, l'autre déjà savante, et le débit public, semblable à celui des tétralogies dramatiques, des poëmes épiques, pour lesquels il y eut des concours aux grandes fêtes nationales. Quant à la période savante de la poésie, Welcker la faisait remonter bien haut, trop haut peut-être, en soutenant que, dès avant Homère, la poésie eut déjà un degré de culture méthodique qui se rapproche de celui des poëmes du cycle ; mais il réussit à constater le lien qui unit les cycliques à Homère, il prouva que les poëmes antérieurs à Homère (κλέα ἀνδρῶν) excédaient déjà de beaucoup l'étendue de nos ballades populaires du moyen âge, et que — l'*Odyssée* en

[1] Celui qui penche le plus vers cette solution est M. Ulrici (*l. c.*, I, p. 217 à 219).

[2] *Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter*, 1835 et 1849. Dès 1824 son livre sur la trilogie (*Die Æschylische Trilogie Prometheus*, Darmstadt) avait fait une grande sensation en montrant pour la première fois l'identité des sujets tragiques et épiques ; alors déjà (v. p. 429) Welcker soutenait l'unité de l'*Iliade*.

fait foi — il était d'usage de réunir et de combiner les arguments de ces chansons éparses, de manière à en former une suite cohérente (οἴμη) de sujets différents, en d'autres termes, des poëmes épiques réguliers. Le poëte qui réunissait ainsi ces chants, on l'appelait un homère, nom à la fois eponymique et collectif (ὅμηρος), arrangeur, compositeur, compilateur[1], et l'*Odyssée* elle-même nous montre de ces poëtes dans la personne de Phémios et de Démodocos, auteur d'une *Destruction de Troie* évidemment composée de cette façon. *L'Iliade* et l'*Odyssée* naquirent de cette manière et formaient une partie du cycle; leur auteur, ou Homère, fut le premier poëte réfléchi, fondateur de l'épopée savante au milieu de la poésie populaire.

Sans doute Welcker allait beaucoup trop loin en assimilant ainsi presque complétement Homère aux poëtes cycliques, on le lui a reproché avec raison[2], mais on ne saurait nier qu'il avait sensiblement déblayé le chemin, et que, par l'établissement définitif des sujets du *cycle*, il avait donné un point certain de comparaison qui devait être fécond en résultats. G. G. Nitzsch,

[1] V. *Ep. Cyclus*, I, 122, 127, 135. Cette étymologie de ὁμοῦ et ἄρω (ou ἡρμόσθαι) qu'on avait déjà proposée avant Welcker, a été généralement adoptée. V. Ilgen (*Præf. ad hymn. hom.* p. X, XIII), Heyne (*Iliade*, p. 795), Bode (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, I, p. 255 et 259), W. Müller (*Vorschule*, p. 57), Wiedasch (*Odyssée*, p 11), Lindemann (*Notat. homer.*, p 8), Grotefend (*Ueber Homeros*, p. 226). Elle a été plus récemment encore recommandée comme la plus plausible par M. Georg Curtius (dans le programme des cours de l'université de Kiel, 1855) où il a inséré une dissertation sur le nom d'Homère. Il est vrai que M. G. Curtius propose une traduction différente de celle de Welcker du mot ainsi composé. M. Bernhardy donne l'étymologie de Welcker comme *manquée* (*l. c.*, I, p. 307). M. Sengebusch (*Homer. diss. post.*, 1856, p. 10-100) a essayé de prouver que ὅμηρος est un mot simple et signifie *poëte*. M Lauer de son côté (*Gesch. der homer. Poesie*, p. 109), s'est prononcé pour le sens d'*aveugle;* mais il n'a pas été approuvé généralement. Quant au sens que lui donnaient les anciens (ôtage), il a été complétement abandonné

[2] Grote, *History of Greece*, II, p. 176.

après avoir suivi d'abord les errements de Wolf, entra résolûment dans la nouvelle voie ouverte par Welcker, et réussit ainsi à édifier une théorie qui rallia un grand nombre de partisans, et qui constitue encore aujourd'hui une opinion assez accréditée dans un certain camp philologique.

C'est par l'histoire des vicissitudes du texte écrit des poëmes[1] sur laquelle la récente découverte d'Osann avait jeté un jour inattendu[2], qu'il aborda la question, et ce n'est qu'après avoir parfaitement étudié cette histoire qu'il hasarda une thèse nouvelle sur l'origine de ces poésies.

Nitzsch admet l'existence d'un Homère qui vint après le second âge de la poésie populaire[3], auteur des deux poëmes qu'interpolèrent et faussèrent plus tard les chanteurs qui les débitaient[4]. Cependant, tandis que ce poëte, qui vécut vers le

[1] *Quæstiones homericæ*, 1824. *Indagandæ per Homeri Odysseam interpolationis præparatio* (dans un programme de Fête royale), 1828, *Historiæ criticæ Homeri initia*, 1829, *De historia Homeri meletemata*, 1830, *De Aristotele contra Wolfianos*, 1831, *Sententiæ veterum de Homeri patria*; l'article *Odyssée* dans l'encyclopédie d'Ersch et Gruber, 1831; *De Pisistrato homericorum carminum instauratore*, 1839; *Die Heldensage der Griechen nach ihrer nationalen Geltung* (*Kieler philologische Schriften*, 378, 467), 1842, *Die Sagenpoesie der Griechen*, 1852.

[2] Nous voulons parler du célèbre passage des scholies de Tzetzès sur Aristophane, retrouvé dans une vieille scholie sur Plaute et qui a été publié par M. Ritschl (*Die alexandrinischen Bibliotheken unter den ersten Ptolemäern*, 1848). Ce passage vint confirmer et expliquer les indications sur l'œuvre de Pisistrate, éparses dans les auteurs anciens et qu'avait rassemblées et groupées Wolf. Il n'est pas inutile de rappeler que ces indications se trouvent dans Cicéron (*de Oratore*, III, 34); Diogène (I, 59); Pausanias (VII, 26); Libanius (*Panég.*, I, 170); l'*Anthol. palat.*, XI.; Suidas (au mot Ὅμηρος); Eustathe (p. 5), et Élien (*Var. hist.*, XIII, 13).

[3] Le premier âge ne chantait que des combats de monstres, des miracles, etc., le second célébrait les exploits des hommes.

[4] Voici les passages que Nitzsch, le plus ardent défenseur de l'unité de l'*Iliade*, considère et désigne comme interpolés dans les *Agones* : 1° le catalogue II, 484 à 760 (on voit par notre traduction qu'Otf. Müller n'hésite pas davantage à éliminer cette partie dont M. Aug.

commencement du huitième siècle, c'est-à-dire cinquante ans avant Arctinos le premier des cycliques, composa l'*Odyssée* dans un âge fort avancé, — Nitzsch se rencontre ici avec Otf Müller, — et d'après un plan original, il avait composé l'*Iliade* dans sa jeunesse, en s'appuyant sur un poëme antérieur dont le sujet aurait été, non le *courroux d'Achille*, mais le *dessein de Zeus*, et en réunissant autour de cette base beaucoup de chants existants auxquels il donna un certain enchaînement, et qu'il plaça de façon à faire un récit continu[1], le

Mommsen, le frère du célèbre historien de Rome, a définitivement prouvé la non-authenticité dans le *Philologus*, V, 522-527); 2° le combat des dieux, XXII, 385-514; 3° la Dolonie, X; 4° le récit de Nestor, XII, 664-762; 5° celui d'Agamemnon, XX, 95-130; dans l'*Odyssée*, XXIV, 297 jusqu'à la fin, et le chant d'Arès et d'Aphrodite (VIII, 266-366) sont rejetés par Nitzsch comme par tous les autres philologues.

[1] Jusque-là, c'est-à-dire jusqu'à l'hypothèse de l'écriture exclusivement, Nitzsch a été suivi par beaucoup de philologues éminents. Bernhardy, par exemple, (*Grundriss*, 2° édition, II, p. 109) nous dit d'Homère : « Il prit des chants existants, leur donna une place dans son plan et les réunit par des épisódes de sa propre composition. » Il est vrai que dans la troisième édition de son livre (*l. c.*, p. 298 et suiv.), M. Bernhardy, qui n'est pas toujours aussi ferme et clair que savant et profond, semble revenir à la thèse de Wolf d'un Homère « non individu, mais symbole, génie ou nom d'art sous lequel se cache une corporation. » Quant à l'écriture (*l. c.*, I, p. 256 et 257), il reconnaît bien le mérite de Nitzsch d'avoir prouvé l'application de l'écriture aux poëmes cycliques, mais il conteste que l'*Iliade* et l'*Odyssée* aient pu être écrites, sinon en partie (*ibid.*, p. 298). Will. Mure (*Critical History of the Language and Literature of ancient Greece*, Londres, 1850); Franz (*Épigraph., græc. introd.*, p. 32), Kreuser (*Vorfragen über Homer*, 1828, *Homerische Rhapsoden*, 1835) arrivent au même résultat que Niztsch, ou en adoptent les conclusions ; Ulrici (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*), qui flotte entre G. Hermann et Nitzsch, admet cependant avec ce dernier que dès l'ère des Olympiades (776) les poëmes durent être écrits. Ritschl (*l. c.*, p. 18), tout en considérant comme insuffisantes les preuves que donne Nitzsch de l'usage de l'écriture à cette époque, croit cependant aussi comme lui que les poëmes furent écrits dès l'origine et qu'ils eurent dès lors leur unité. Je vois par le livre de M. G. Weber (*Gesch. des hellen. Volkes*, Leipzig, 1859, p. 123) que la théorie de Nitzsch a pénétré et est enseignée dans les écoles allemandes.

tout au moyen de l'écriture, qui était parfaitement familière à la Grèce de cette époque, sinon pour transmettre des pensées aux contemporains ou à la postérité, du moins pour guider et soutenir les poëtes dans leur composition; car la destination de ces poëmes était toujours celle de la récitation aux fêtes publiques. Ces ouvrages d'Homère, les rhapsodes les avaient mutilés et altérés en les récitant aux concours des fêtes publiques jusqu'à ce que Pisistrate, en faisant contrôler et collationner plusieurs exemplaires manuscrits, les fit écrire de nouveau pour leur donner la forme dans laquelle nous les possédons, amendée à la vérité par les Alexandrins. Quant à une école d'Homérides, elle n'exista jamais dans le sens que donne Wolf à cette expression : elle se composait de rhapsodes qui récitaient des chants d'autrui, nullement de poëtes originaux, quoique le peuple ignorant les prît souvent pour les auteurs des poëmes qu'ils débitaient[1]. Pour ce qui est des poëmes cycliques enfin, — Nitzsch les appelle des « rédactions littéraires destinées aux lecteurs qui désiraient s'instruire dans l'histoire légendaire; » — ils ne servaient pas le plaisir, mais l'utilité : la forme n'avait donc aucun intérêt : on ne s'occupait que du sujet[2].

Qu'il y a loin de ce défenseur de l'unité d'Homère à l'idée qu'on s'en était faite avant Wolf! Rien ne prouve mieux que ce fait l'action immense de l'auteur des *Prolégomènes* : son adversaire le plus décidé aurait paru un critique révolutionnaire

[1] Bernhardy (*l. c.*, I, p. 285 et suiv.) sait très-bien concilier ces deux extrêmes : selon lui, « les rhapsodes mêlaient et fondaient les unes avec les autres diverses légendes qu'ils trouvaient déjà en forme de chants. Ce travail les obligeait souvent à mettre la main à l'œuvre eux-mêmes, et ils se voyaient obligés tantôt à abréger, tantôt à intercaler, tantôt même à suppléer par leur composition. »

[2] On voit combien ce jugement est opposé à celui de Welcker, qui voit dans le cycle des poëmes organiques et complets, nullement des parties d'épopées ou des épopées inachevées, réunies dans un but didactique (Voy. *Sagenpoesie*, etc., p. 36, 40, 44, 55.)

au dix-huitième siècle. Ainsi l'*Iliade* est un composé de petits poëmes qui se laissent reconnaître encore; le metteur en œuvre a vécu à peine deux cents ans avant Pisistrate; les rhapsodes ont interpolé de mille manières cette œuvre du *rassembleur!* En vérité, n'était l'*Odyssée*, que Nitzsch suppose composée, non avec, mais d'après des poëmes antérieurs, Lachmann lui-même pourrait lui dire : Pourquoi nous disputer? ne sommes-nous pas d'accord? Il n'y a pas jusqu'au caractère de poëte savant que Nitzsch ne prête à son Homère, qui devient ainsi à peu près le rédacteur, l'ordonnateur littéraire que voient en lui les partisans absolus de Wolf. Est-ce bien la peine, après cela, de combattre l'argumentation de Nitzsch sur l'unité? Et était-il besoin, après des concessions pareilles, de venir nous prouver longuement l'unité de l'*Iliade*, le caractère personnel du poëte qui, selon Nitzsch, s'y trahit à chaque page, le code poétique enfin de cet Homère[1]?

[1] Ce qui est propre à Homère, selon Nitzsch, ce qui constitue son caractère personnel, tel qu'il ressort de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, c'est : 1° la vie dramatique et le côté moral; 2° l'intérêt universel des sujets; 3° la nature des comparaisons; 4° l'habitude de tout mettre en action et de rien décrire; 5° l'art de peindre des caractères; 6° le caractère national de chacun de ses personnages principaux (Ulysse, Diomède, Achille, etc.); 7° sa sagesse sentencieuse; 8° enfin la mesure dans le style. On est tenté de se demander si tout cela est sérieux Quelle est celle de ces huit qualités qu'on ne retrouve pas dans le poëme épique de tous les peuples et chez tout grand poëte? Quant aux arguments sur l'unité de plan de l'*Iliade*, sur le choix évident des événements chantés qu'on y trouve, sur l'unité du motif dominant que Nitzsch oppose à Lachmann, nous y reviendrons tout à l'heure dans le texte. Faut-il reproduire la *poétique* (!) d'Homère que Nitzsch croit avoir trouvée et dont les lois sont : 1° d'opposer toujours des scènes et actions olympiques à des scènes et actions humaines; 2° de raconter comme successif ce qui est simultané; 3° de mesurer les incidents (des légendes non troyennes) aux proportions de l'ensemble; 4° d'introduire ces incidents, ou par le moyen des conversations, ou comme exemples, ou en décrivant des œuvres d'art, ou enfin par une Nekyia. Cet Homère-là avait évidemment suivi les leçons d'un professeur d'esthétique de l'université de Kiel. J'en dirai autant de celui d'Ulrici (*l. c.* I, p. 162 à 306, et plus

Otfried Müller essaya de concilier la manière de voir de Nitzsch sur la personnalité d'Homère et l'unité des poëmes avec celle de Wolf et de Fréd. Schlegel sur leur caractère spontané et populaire. Longtemps avant de publier son *Histoire de la littérature grecque*, il avait eu occasion de se prononcer dans des articles de critique[1] sur cette grave question. On a vu sa thèse[2]. Les poëmes sont bien l'œuvre d'un seul poëte, non pas à la vérité qu'il eût inventé le sujet, mais qui, en se nourrissant des traditions nationales les avait conçus tels à peu de chose près que nous les possédons. Ils furent dès lors aussi étendus qu'ils le sont maintenant, si nous en retranchons quelques additions postérieures et faciles à reconnaître, telles que le *catalogue des vaisseaux* et la *Dolonie*. Le poëte prit pour sujet de l'un le *courroux d'Achille*, de l'autre le *retour d'Ulysse*. Ces poëmes ne furent cependant pas écrits—c'est sur ce point seul que Müller se rapproche de Wolf, — et ils furent transmis verbalement. On les récitait dans leur ensemble aux jours de fête.

La raison principale qui fait que Müller s'élève contre la théorie *grossière et toute mécanique* de Wolf[3], c'est qu'il lui répugne de croire à la naissance fortuite et par assemblage d'une œuvre qui a une si complète unité. Avec infiniment de raison et beaucoup de bonheur, il combat toute la tendance *atomistique* du dix-huitième siècle pour lui opposer la manière de voir *organique* ou historique qui est propre au nôtre ; il ne

spécialement 218 à 270), chez lequel on trouve une singulière fusion, j'allais dire confusion, des idées les plus opposées. On ne peut que profondément regretter que tant de savoir, tant de talent soient si complétement obscurcis par l'esprit de système et le manque d'ordre. Personne n'a mieux compris le caractère populaire et national de la poésie homérique, et pourtant les conclusions de M. Ulrici sont aussi absolues que celles de Nitzsch en faveur d'un Homère savant et réfléchi.

[1] *Kleine Schriften*, I, p. 398 à 415, et 460 à 468.

[2] V. notre traduction, vol. I, chap. v.

[3] M. Cauer (*Ueber die Urform*, etc., p. 4 à 5) a très-bien défendu Wolf contre ce reproche d'O. Müller.

veut admettre qu'un organisme tel que l'*Iliade* puisse être le résultat d'une agrégation accidentelle, puisse n'avoir pas eu un germe unique qui contînt déjà toute son individualité. Rien de mieux ; mais cette merveilleuse unité — je ne parle pas de l'unité de ton, qui est aussi incontestable que facilement explicable — cette unité de plan est-elle bien réelle? Et l'admirateur ne prête-t-il pas à Homère un dessein que le poëte ne soupçonnait peut-être pas, et qu'un œil non prévenu ne découvre que difficilement dans son poëme? Müller a essayé de prouver ce plan de l'*Iliade*[1] : nous avouons n'avoir pas été convaincu. Si partisan que nous soyons de ceux qui, dans une grande œuvre, au lieu de s'attacher aux détails, à une mélodie agréable ou à un épisode heureux, essayent de saisir l'idée générale et de la poursuivre, nous n'avons jamais

[1] V. notre traduction, I, 94 à 115; Welcker (*Æschyl. Trilogie*, p. 429), et Bode (*Gesch. der hellenischen Dichtkunst*, I, p. 299 et suivantes). Tout récemment encore M. Ditges (*Hauptinhalt der Ilias und deren Einheit*, Cologne, 1864) a essayé de prouver cette unité et ce plan, mais quoique l'auteur promette de ne s'en tenir qu'au poëme même, il n'a guère fait que reproduire ce que tous les partisans de Müller avaient dit auparavant. La critique de M. Ditges est même si large que les épisodes les plus contestables n'ont pu éveiller sa méfiance. Quant à la personnalité d'Homère, l'auteur ne semble pas y tenir, et pourtant tout son travail tend à cette conclusion de Müller. Un autre auteur encore, M. J. Minkwitz (*Vorschule zu Homer*, Stuttgart, 1863), a tenté, il n'y a pas longtemps, de prouver la personnalité du poëte, tout en abandonnant l'unité du poëme. Il a défendu avec talent un Homère, « le premier, le plus grand des poëtes populaires, celui qui avait composé les chants les meilleurs et les plus aimés. » Mais ses preuves ne sont guères plus concluantes que celles de Nitzsch; c'est toujours cette chose si vague, « l'originalité et l'unité du style ; » puis des hypothèses que rien ne justifie : « Homère, nous dit-il, a chanté son poëme morceau par morceau et sans plan; — on voit que par ce point il se sépare d'Otf. Müller ; — tous ces morceaux ne se sont pas conservés : cette production successive, la naissance orale l'absence d'un canevas écrit, l'action destructive du temps, doivent expliquer toutes les discordances, les contradictions et les divergences du poëme ; la rédaction attique recueillit et sauva tout ce qu'elle put, et avec un art surprenant sut donner à cette collection de débris fondus une certaine unité, » etc.

pu trouver dans l'*Iliade* cette idée dominante, ce motif fondamental, cet intérêt centralisé sur une suite de complications et sur un seul personnage, tout ce plan savant, en un mot, qu'on veut bien y mettre, croyons-nous; et il nous semble que des hommes de goût, antérieurs aux rédacteurs de Pisistrate, si l'on veut, pouvaient être aussi bien les auteurs de cette unité que Herder a pu, en réunissant et en ordonnant les romances isolées qui ont trait au Cid, donner une sorte de biographie poétique du Campéador où l'unité de ton, propre à la poésie populaire d'une époque, trompe sur l'unité du plan.

D'ailleurs le monde savant n'a point adopté, ni en deçà ni au delà du Rhin, la théorie d'Otfried Müller dans toute sa rigueur. Sans entrer dans la discussion de détail et sans rappeler que les parties les plus anciennes et les meilleures de l'*Iliade* sont précisément celles qui n'ont aucun rapport avec le *motif fondamental*[1], et que les trois poëmes de l'*Odyssée* ont été à peu près restitués de nos jours[2], n'y a-t-il pas une étrange contradiction à admettre un plan régulier de poëmes étendus, conçus, composés, transmis sans écriture, récités et écoutés en une seule fois? Contradiction que Müller s'efforce vainement de rendre plausible, en représentant comme supérieur à tout ce que les modernes pourraient imaginer la puissance de mémoire des esprits jeunes et illettrés des Grecs du temps d'Homère, et en supposant à ce public primitif une capacité et une intensité d'attention qui nous paraissent dépasser la mesure des forces humaines.

Nous ne tenterons pas une réfutation en règle[3] : car nous

[1] V. Lachmann (*Betrachtungen*, etc., p. 250 et suiv.) a prouvé ce point d'une manière irréfutable.

Nous renvoyons, à cet égard, aux recherches concluantes de M. Köchly, qu démontre que la *Télémachie* (*Od.*, I, v. 88, à IV), les *Erreurs d'Ulysse* (V à XIII, p. 187), et le *Retour à la maison* (*Od.* XIII à XXIV, v. 342) sont trois poëmes parfaitement complets et indépendants les uns des autres.

[3] Cette réfutation a été faite d'une manière remarquable, et au point

ne nous sentons pas assez compétents dans la matière. L'argumentation d'Otfried Müller contre Nitzsch, sur l'absence de l'écriture courante à l'époque d'Homère, nous semble concluante[1]; quant à la possibilité pour une intelligence primitive de concevoir et de composer des œuvres pareilles sans le secours de l'écriture, c'est là une question, non d'érudition ni d'argumentation, mais de supposition, d'appréciation, nous allions dire de psychologie. Il en est à peu près de même de la prétendue unité de plan de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. L'argument le plus spécieux de Müller pour cette unité sera toujours celui qu'il emprunte à Nitzsch[2] et qui est puisé dans les sujets des poëmes cycliques. Aucun de ces poëmes, en effet, n'empiète sur les sujets de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, ce qui pourrait faire supposer l'existence antérieure de ces poëmes dans leur état et avec leur étendue actuels. Cependant, d'un côté toutes les dates de la vie de Stasinos, d'Hagias, de Leschès et des autres poëtes du cycle, à l'exception d'Arctinos, sont assez problématiques; d'un autre côté leurs œuvres avaient déjà — Nitzsch est le premier à en convenir — un caractère si savant, qu'il n'est pas improbable du tout que peu avant eux un homme de goût ait réuni et soudé les uns aux autres les poëmes les plus en vogue de la muse populaire. Encore un coup, il y a là un dilemme inévitable : ou l'argumentation de Wolf sur l'ignorance de l'écriture — argumentation reprise et tempérée par O. Müller dans sa critique du système de Nitzsch[3] — est concluante, et alors l'intelligence humaine se refuse à croire à la possibilité d'une composition aussi étendue au moyen de la mémoire seule; ou Nitzsch a raison de supposer que l'écriture

de vue de l'école de Lachmann, par M. Franz Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, vol. CVII, p. 128 et suiv. 1844).

[1] V. notre traduction, vol. I, p. 72 à 76.

[2] Conf. Nitzsch, *Sagenpoesie*, etc., p. 36 à 48, et Welcker, *Ep. Cyclus*, p. 327.

[3] V. *Kl. Schr*, I, p. 402 et suiv.

était connue et usuelle à l'époque où naquirent ces poëmes, et alors on ne comprend pas que l'unité du plan n'éclate pas avec plus d'évidence à travers toutes les interpolations des rhapsodes, et Homère cesse d'être un poëte original pour remplir simplement le rôle attribué jusqu'à présent aux diasceuastes de Pisistrate, à Zopyre d'Héraclée et à Orphée de Crotone ; c'est un metteur en œuvre qui a vécu cinquante ans avant Arctinos, le premier des cycliques, le premier poëte savant de l'antiquité. Même en écartant les interpolations les plus évidentes, telles que le *Catalogue* et la *Dolonie*, le reste des discordances s'explique-t-il, comme le veulent Müller et M. Bode, par la nature de l'épopée? Peut-on voir là en réalité « un poëte initié aux plus profonds secrets de la composition poétique ? »

Et pourtant c'est cette manière de voir, nous sommes bien obligé de l'avouer, qui partage encore aujourd'hui, avec celle de M. Grote, la plus grande faveur. Nous le constatons, ne fût-ce que pour opposer ce fait aux détracteurs d'Otf. Müller, qui considèrent ses travaux comme vieillis, son point de vue comme *dépassé*, et qui se refusent à reconnaître la haute influence dont il jouit encore[1].

[1] M. Jacob, dont nous avons déjà cité l'ouvrage sur la *Naissance de l'Iliade et de l'Odyssée;* M. Giese (*Ueber den äolischen Dialect*., I, chap. v), qui essaye de prouver par l'état de la langue la thèse de Müller, que plusieurs générations séparèrent l'époque où ces poëmes furent écrits pour la première fois de celle où ils furent chantés d'abord; M. Duncker (*Gesch. der Griechen*, I, p. 275 à 296), qui a adopté le plus complétement et avec toutes ses conséquences l'opinion de notre auteur; Bode (*Gesch. der hellen. Dichtkunst*, I, p. 258 à 315 et 346), qui émit simultanément des théories absolument analogues; M. Bäumlein (*Commentatio de Homero ejusque carminibus*, dans son édition d'Homère, Leipzig, 1854, vol. I, p. VIII, XVI et suiv.), tout en doutant (p. XII) qu'on ait pu réciter un poëme entier dans une seule journée; M. Sengebusch enfin (*Homeri dissertatio posterior* dans l'*Homère* de Dindorf, Leipzig, 1856, II, *passim*, et surtout p. 41, 44), qui soutient que personne ne doute plus aujourd'hui de la non-existence de l'écriture au temps d'Homère, *in ea quidem re, quantum scio, hodie nemo amplius a Wolfio dissentit quod Homerum hic carmina sua litteris mandasse negarit*. Sengebusch

Il nous reste cependant à exposer en deux mots la théorie de M. Grote, qui se place entre les opinions extrêmes[1]. C'est, en effet, un éclectisme sagace que nous présente l'historien anglais, plutôt qu'une théorie nouvelle. Les arguments sérieux de tous les savants qui ont traité la question y ont trouvé leur place et y sont conciliés. C'est la méthode surtout de M. Grote qui est remarquable. Il veut qu'avant tout on sépare la question de la personnalité d'Homère de celle de l'unité des poëmes, qu'on examine ensuite les deux poëmes isolément. La question ainsi posée, il croit pouvoir affirmer, malgré certaines interpolations, l'unité de plan de l'*Odyssée*, révoquer en doute celle de l'*Iliade*. Pourtant il admet, avec Hermann, une *Achilléide* primitive dont on trouverait les restes dans quatorze chants du poëme (I, VIII, XI à XXII). Il convient, d'un autre côté, que les deux derniers livres sont évidemment ajoutés après coup, et que les huit autres (II à VII, IX et X) contiennent des fragments de poëmes qui ont fait de l'*Achilléide* une *Iliade*. Tous ces poëmes furent conçus et composés sans le secours de l'écriture, probablement à la date que donne Hérodote, c'est-à-dire au neuvième siècle avant l'ère chrétienne; ils ne furent écrits que vers 650, près de cent cinquante ans après l'introduction des olympiades, près de cent ans avant Pisistrate. — Quant à la seconde question, celle de la personnalité d'Homère, M. Grote, fidèle à sa réserve peut-être exagérée, n'ose se prononcer; il penche cependant vers l'idée

cependant ne défend pas absolument la personnalité d'Homère et admet parfaitement (*ibid.*, p. 106) que des poëtes contemporains, compatriotes et élèves d'une même école, ont pu composer les poëmes, — sont tous partisans de la théorie de Müller en ce qu'il y a d'essentiel. M. Hartung luimême, si sévère pour Otf. Müller, approuve son chapitre sur Homère (*Jahrbücher für wissensch. Kritik*, Berlin, 1844, p. 372 et suiv.), à l'exception de l'hypothèse sur la patrie d'Homère. En France, M. Léo Joubert, dans un article sur Homère (*Biographie* de Didot) est le savant qui l'a adoptée le plus complétement.

1. Grote, *History of Greece*, II, p. 160 à 279, et plus particulièrement p. 240 à 255.

d'une école ou d'une tribu d'homérides dont les productions seraient ce qu'on appelle les *œuvres d'Homère*, et où « l'individualité de chaque membre aurait été fondue dans le nom et la gloire de leur divin ou demi-divin éponyme. »

On le voit, au milieu de toutes ces divergences d'opinions, deux points ressortent cependant comme à peu près incontestés, c'est l'existence, vers le neuvième siècle, d'un grand poëte chef d'école, et auteur du noyau de l'*Iliade* actuelle; c'est le caractère populaire de la poésie épique de ce siècle, faite pour être récitée et écoutée, non pour être lue.

L'accord semble aussi sur le point de s'établir au sujet des deux autres questions qu'il nous reste à examiner : ce poëte est-il également l'auteur de l'*Odyssée* (ou des poëmes qui composent l'*Odyssée*)? Quelle est sa patrie?

Presque tout le monde, en effet, est aujourd'hui *chorizonte*, c'est-à-dire attribue les deux poëmes à des auteurs différents. M. Nitzsch, il est vrai, après avoir été longtemps partisan très-prononcé et très-réfléchi de cette manière de voir déjà adoptée par des critiques anciens[1], est revenu dans son dernier ouvrage à l'idée d'unité des deux poëmes[2], et Otf. Müller s'est également prononcé dans ce sens, avec tant de mollesse, cependant, et tant d'atermoiements, que sa défense ressemble plus à une retraite honorable qu'à une soutenance sérieuse. Pour expliquer la différence très-marquée entre les mœurs, les idées religieuses, la morale et les légendes des deux poëmes, qu'imagine-t-il, en effet? L'hypothèse au moins forcée, et déjà imaginée en partie par Longin, « que, après avoir fait l'*Iliade* dans la maturité de sa jeunesse, Homère aurait communiqué, dans sa vieillesse, à un élève initié le plan depuis

[1] Par Xénon et par Hellanicos.

[2] *Sagenpoesie*, etc., p. 293 et suiv. Il faut nommer aussi parmi ceux qui croient à l'identité de l'auteur de l'*Iliade* et celui de l'*Odyssée* M. Ulrici (*Gesch. der hellen. Dichtk.*, I, p. 290 et suiv.).

longtemps conçu de l'*Odyssée*, et qu'il lui en aurait confié l'exécution[1]. » Otf. Müller est donc resté complétement isolé avec cette conjecture, et on peut dire que la différence des deux auteurs est aujourd'hui reconnue comme un fait par la très-grande majorité des philologues dont la décision a quelque autorité[2].

La partie la plus neuve et en même temps la plus remarquable du chapitre d'Otf. Müller sur Homère est celle sur la patrie du poëte, ou si l'on veut des poëmes[3]. Aussi cette argu-

[1] V. notre traduction, I, p. 123. M. Franz Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Bd., p. 107, 1844) ne prend pas davantage au sérieux cette étrange hypothèse d'Otf. Müller, et M. Duncker lui-même, qui a tacitement adopté toutes les idées de Müller sur la question, n'a pas osé le suivre jusque-là et se prononcer sur l'identité des deux auteurs (V. *Geschichte der Griechen*, I, p. 292). M. Bäumlein également, quoi qu'il penche pour l'idée de Müller, ne veut pas trancher la question. (*Homeri opera*, *Comm. de Homero*, p. xxxvii).

[2] En France, depuis la brillante argumentation de Benjamin Constant (*De la Religion*, III, p. 409-438), les sommités de la science, parmi elles Fauriel et M. Guigniaut, se sont énergiquement prononcées dans ce sens; en Angleterre, depuis Payne-Knight jusqu'à Grote (*l. c.*, II, 256 à 258) presque tous les savants ont été chorizontes. On me permettra de ne pas tenir compte ici du livre étrange de M. Gladstone, dont l'autorité est plus grande en matière financière et théologique qu'en philologie. En Allemagne enfin, les prédécesseurs et les contemporains d'Otf. Müller, Hermann, Böttiger, Niebuhr, Böckh, Welcker, Dissen, Bode, croyaient tous à deux auteurs différents, et depuis Müller cette opinion n'a pas cessé de gagner des adhérents, non-seulement parmi les élèves de Lachmann, ce qui va de soi, mais même parmi les partisans de l'unité de plan dans les deux poëmes. V. J. A. Hartung (*Jahrb. für wissensch. Kritik*, Berlin, 1844, p. 376); Bernhardy (*Grundriss*, deuxième édition, II, p. 118); J. F. Lauer (*Gesch. der Homer. Poesie*, Berlin, 1851), qui va même jusqu'à attribuer l'*Iliade* aux Homérides de Chios, l'*Odyssée* aux Créophyliens de Samos (*sic*); Imm. Bekker (*Carmina homerica*, 1858, et *Homerische Blätter*, 1863), etc.

[3] V. notre traduction, p. 84 à 91. Welcker avait déjà prouvé dans le *Epische Cyclus* (I, p. 141 et suiv.) l'origine asiatique d'Homère, quoiqu'il le crût à tort Éolien; cependant Thiersch, sans tenir compte de ces recherches, soutint que le poëte était Européen (*Ueber das Zeitalter und Vaterland Homer's*, 1824, 1832); Ulrici (*Gesch. der hellen.*

mentation fit-elle sensation; elle jeta une pleine lumière sur ce sujet si controversé; et, de toutes les idées émises par Otf. Müller, c'est sans contredit celle qui a rencontré le plus d'approbateurs. Elle concilie de la façon la plus naturelle les traditions contradictoires des anciens et le caractère si prononcé des poëmes; et on peut, sans crainte de se tromper, considérer ce fait comme parfaitement acquis au débat.

L'époque à laquelle vécut Homère (ou la génération à laquelle nous devons les poëmes, ne fait pas l'objet d'un doute pour Otfried Müller; aussi ne juge-t-il pas nécessaire d'en dis-

Dichtk., I, p. 280 et suiv.) a très-bien réfuté cette hypothèse, sans cependant donner une solution nette et déterminée comme celle d'Otf. Müller. Deux des derniers et des plus savants éditeurs des poëmes homériques, M. Bäumlein (*Commentatio de Homero*, etc., 1854, p. VII), et M. Sengebusch (*Homer dissertatio post*, 1856, p. 67 et p. 105) ont prouvé jusqu'à l'évidence la justesse de l'hypothèse de Müller, quoique M. Sengebusch parle moins de la naissance d'Homère que de celle de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, et tout ce qu'il dit de l'origine attique de la poésie homérique se rapporte non aux deux poëmes, mais aux éléments antérieurs qui les composent (V. son article dans les *Neue Jahrb.* de Jahn, 1853, vol. LXVII, p. 561). En France, M. Guigniaut et M. Léo Joubert l'ont également admise comme incontestable ; M. Hartung (*Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1844, p. 373), il est vrai, est très-sévère pour cette théorie, mais il la juge d'une façon tout apodictique, il ne la discute point. M. Lauer, qui a consacré tout le second chapitre de son livre (*Gesch. der homer. Poesie*), à une polémique contre Otf. Müller sur ce point, tout en admettant qu'Otf. Müller est le savant qui a le mieux interprété la tradition, et tout en acceptant Smyrne comme patrie de la poésie héroïque (p. 92 à 106), veut à tout prix qu'Homère soit Éolien, parce que Smyrne fut éolienne jusqu'à la vingtième olympiade. Müller avait cependant prouvé que cela peut parfaitement se concilier par le fait de l'immigration éolienne à Smyrne. Quant au reste de sa polémique, ainsi que M. Sengebusch l'observe très-bien (*Neue Jahrb. für Philologie*, etc. de Jahn, vol. LXVII, 1853, p. 257), M. Lauer n'a fait « qu'exprimer et prouver ce que tout lecteur intelligent de Müller avait pensé ; » car ce qu'il y a de vrai dans la recherche de Müller s'accommode parfaitement avec l'impersonnalité d'Homère, et peut s'appliquer aux poëmes aussi bien qu'au poëte.

cuter les dates, et accepte-t-il sans les contrôler celles d'Hérodote[1]. On pense généralement qu'il a eu raison[2] et, bien que certaines voix se soient élevées dans un sens différent, il nous semble facile de les combattre et de les réfuter. Les uns, en effet, comme M. Thiersch[3], ont placé la vie du poëte avant le retour des Héraclides; d'autres, comme M. Nitzsch, ont cru qu'Homère ne fut antérieur que de cinquante ans à Arctinos. La dernière de ces opinions s'explique par la conviction arrêtée chez M. Nitzsch que les poëmes furent écrits, et par l'impossibilité de faire remonter plus haut encore l'usage de l'écriture. Nous avons déjà dit que Müller a réfuté l'existence de l'écriture même à cette époque (825), et comme cette date n'est postérieure à celle de notre auteur que d'une cinquantaine d'années, nous ne croyons pas nécessaire d'y revenir. Quant à la date de 1100 à 1030 que donnent d'autres savants, elle est surtout appuyée sur la langue des poëmes et sur le silence que le poëte garde sur le grand événement du retour des Héraclides. La langue d'Homère, dit-on, est antérieure à la séparation du grec en quatre dialectes principaux, puisque tous les quatre s'y trouvent réunis; mais M. Welcker l'avait déjà dit[4], et on l'a répété depuis[5], la langue d'Homère est non une langue populaire et parlée, mais une langue poétique et presque littéraire. Il semble difficile qu'une langue usuelle ait jamais pu conserver l'étonnante variété de formes que l'on trouve chez Homère; une langue parlée marque bientôt sa

[1] V. notre traduction, p. 93.

[2] V. Ulrici, II, p. 260; Duncker (*l. c.*, I, p. 296); Guigniaut (*l. c.*); Grote (II, p. 185).

[3] V. Thiersch (*Ueber das Zeitalter und das Vaterland Homer's*); M. Bäumlein (*l. c.*, p. xvi, et M. Sengebusch (*l. c.*, p. 85) croient Homère contemporain de la migration dorienne, puisqu'ils le placent au milieu du onzième siècle. Ils sont cependant à peu près seuls de cet avis.

[4] Welcker, *Epischer Cyclus*, I, p. 194.

[5] Entre autres M. Hartung dans les *Jahrb. für wissensch. Kritik*. Berlin, 1844, p. 392 et suiv.

préférence pour certaines formes et renonce aux autres : la différence de l'arabe parlé et de l'arabe littéraire consiste, dit-on, dans la richesse grammaticale de ce dernier, dans la pauvreté du premier. Il en est de même de la langue de Dante : son *volgare illustre e aulico* n'est autre qu'une langue de poëte, qui adopte les idiotismes de tous les dialectes parlés ; on compte dans Dante jusqu'à cinq formes différentes de certains mots. Il semble impossible qu'une langue épique de ce genre — et celle d'Homère a la même richesse — ait jamais pu être une langue généralement parlée dans un pays[1].

Comment expliquer d'ailleurs cette fréquente intervention miraculeuse des dieux, la comparaison répétée de la force des hommes d'autrefois avec la faiblesse de la génération actuelle, la perfection admirable des poëmes, qui suppose une longue culture préalable, ces mille contes de marins que nous trouvons dans l'*Odyssée*, et que les voyages des colons peuvent seuls avoir enfantés, comment expliquer tout cela, si ces poëmes avaient été composés cinquante ou soixante ans après les événements qu'ils rapportent ? Le silence du poëte sur le retour des Héraclides serait en effet un argument bien grave, si l'on admettait avec Thiersch que les auteurs des poëmes vécurent et chantèrent sur le continent grec ; ce silence s'explique très-naturellement chez un Ionien de Smyrne, qui rapporte les traditions locales, et qui ne connaît de l'Europe que l'état actuel, nullement les événements qui l'ont amené, et dont le souvenir ne vivait guère que sur les lieux.

Sera-t-il permis au traducteur et à l'interprète des opinions d'autrui de présenter une solution qui n'a d'autre mérite que

[1] M. Sengebusch (*Neue Jahrb. für Phil. und Pädagogik*, vol. LXVII, 1853, p. 360) voit également, avec presque tous les hellénistes de notre temps, dans la langue d'Homère une langue pour ainsi dire universelle où des dorismes et des éolismes se rencontrent sur une base ionienne.

de donner une place à tous les points définitivement acquis par une controverse de soixante-dix ans, de ne tenir compte des hypothèses et des probabilités qu'autant qu'elles ne heurtent pas le jugement général que tous les lecteurs cultivés se sont formé des poëmes? Voici à peu près ce qu'il dirait.

Pendant des siècles (1200 à 900) les rhapsodes grecs chantaient des ballades héroïques (κλέα ἀνδρῶν) qu'ils composaient eux-mêmes ou qu'ils apprenaient, soit de leur chef, soit de leurs camarades. Deux cents ans environ après le retour des Héraclides et au moment où les côtes de l'Asie Mineure se couvraient de colonies (900 à 800), un de ces rhapsodes, Smyrnéen d'origine ionienne et poëte de génie, conçut l'idée audacieuse de composer tout un poëme non plus de trois cents ou de cinq cents vers, comme les ballades qu'on avait chantées jusque-là, mais de cinq mille ou six mille, et d'y réunir tout un groupe de légendes. Cela était possible sans le secours de l'écriture à une mémoire robuste comme celle de ces temps, et une après-midi suffisait pour débiter le poëme entier. En même temps cette tentative était assez hardie pour qu'on nommât celui qui l'avait faite, le *Rédacteur* par excellence (ὅμηρος). L'entreprise réussit à tel point qu'elle obscurcit toutes les productions antérieures, et que les poëtes ioniens du siècle qui subirent cette impulsion et suivirent cet exemple, les auteurs de la *Petite Iliade*[1], de la *Télémachie*, de la *Rentrée d'Ulysse*, des *Erreurs d'Ulysse*, attribuèrent leurs œuvres à ce grand poëte, afin de leur assurer un meilleur accueil, et parce que, comme les poëtes et les chroniqueurs de la première moitié du moyen âge, ils n'attachaient aucune importance à la gloire d'auteur.

Ces *poëmes d'Homère*, qui bientôt, du temps de Lycurgue, passèrent sur le continent grec ne furent donc autre chose que

[1] C'est-à-dire les chants II à VII de l'*Iliade* actuelle, qu'il ne faut pas confondre avec la *petite Iliade* du cyclique Leschès.

les *poëmes du neuvième siècle*, une de ces époques favorisées où une inspiration commune semble animer toute une génération, et que le monde moderne a vu renaître, dans des conditions bien plus difficiles, au milieu d'une civilisation bien plus avancée et plus compliquée, à la fin du seizième siècle, en Espagne et en Angleterre, dans les poëtes qui se groupent autour de Caldéron et de Shakespeare, et dont les œuvres portent un cachet de famille qui efface presque complétement l'individualité de chacun d'eux.

Cependant l'inspiration allait se ralentissant, et au moment où l'écriture vint à se répandre (700 à 600), une de ces générations de poëtes, moins inspirés et plus savants, qui succèdent d'ordinaire aux époques d'un grand essor, se mit à réunir en deux groupes ce qui, dans les poëmes du grand siècle, se rapportait au cycle de la lutte devant Troie (*ἀριστεία*), et ce qui avait trait au cycle du Retour du siége (*νόστοι*) à en souder légèrement les diverses parties, à leur donner un ordre chronologique suffisant, enfin à les fixer par écrit. En même temps ils se mirent à les imiter et à les compléter par de nouveaux poëmes. Telle fut l'œuvre des Cycliques. Celle de Pisistrate[1] fut de faire faire cent ans plus tard une nouvelle copie des deux épopées que le peu d'usage de l'écriture et l'habitude des rhapsodes d'en détacher des morceaux pour les réciter aux

[1] Quant à Solon et son ordre de chanter désormais les poëmes d'Homère. ἐξ ὑποβολῆς ou ἐξ ὑπολήψεως, M. Nitzsch a prouvé, ce semble (*Sagenpoesie*, Excursus, de p. 413 à 418), que l'interprétation que Müller a donnée de ces mots (*dans l'ordre*), ne peut guère se justifier, et que le sens vrai de ces deux mots est simplement « d'ordre, d'après instruction, d'après prescription. » Conf. aussi Meincke (*Comm. misc.*, p. 42), et G. Hermann (*Opuscula*, V, p. 300 à 311), lequel fait, il est vrai, une distinction entre le ἐξ ὑποβολῆς ῥαψωδεῖσθαι de Diogène Laërce et le ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς διιέναι de Platon. Cependant Hermann aussi rapporte l'ordre aux *rhapsodes* et non aux *rhapsodies* : ce ne sont pas les chants qui se suivent régulièrement, ce sont les chanteurs qui se succèdent dans l'ordre.

festins avaient de nouveau morcelés, et dont il n'existait plus qu'un très-petit nombre des manuscrits primitifs.

B

HÉSIODE.

EXCURSUS AU CHAPITRE VIII.

La personnalité d'Hésiode n'a pas été moins mise en question que celle d'Homère par la critique moderne; et ici encore c'est une sorte de réaction contre le scepticisme des premières années du siècle qui se manifeste chez Otf. Müller. L'histoire de cette controverse n'a point encore été faite, que nous sachions, et nous croyons utile d'indiquer sommairement les principales solutions qu'on a données de ce problème ardu, un rapide aperçu des diverses opinions qui se sont combattues depuis plus de cinquante ans. Les matériaux de cette notice nous ont été fournis par notre ami M. Reinhold Dezeimeris, un des érudits les plus sagaces et les plus autorisés qui se cachent en province. Hésiode a été l'étude de la vie de M. Dezeimeris; il en prépare une traduction qui sera, nous n'en doutons pas, définitive. Nous ne saurions assez le remercier d'avoir bien voulu puiser dans le trésor de sa science hésiodique pour nous donner ces notes qui nous permettent d'aborder avec sécurité un sujet qui n'a pas encore été résumé d'une manière suffisante.

Quelques années avant la publication de ses fameux *Prolégomènes*, Fr. Aug. Wolf, dans une édition de la *Théogonie* (1783-1784), résumait en deux pages substantielles ses idées générales sur l'authenticité du texte des poésies d'Homère et d'Hésiode. Il exposait combien ces œuvres, durant toute la période antérieure à l'usage de l'écriture, avaient dû souffrir de modifications de la part de rhapsodes à la fois ré-

citateurs et poëtes, et, s'arrêtant spécialement alors à la *Théogonie*, il y voyait un défaut de suite, une inégalité de style qui ne lui permettaient pas d'admettre que le poëme nous fût parvenu dans la forme de sa primitive composition. Il faisait remarquer d'ailleurs que cet ouvrage, par son sujet même, consistant entièrement en expositions de mythes, objets de la plupart des poésies de la même époque, avait dû se prêter d'une façon toute particulière à des adjonctions et, par suite, à des retranchements. L'illustre critique pensait que c'était aux temps des plus anciens rhapsodes que l'on devait faire remonter les interpolations de la *Théogonie*, et il ajoutait que l'on ne peut songer, de nos jours, à rendre au poëme sa forme primitive[1].

A la suite des remarques de Wolf[2], le célèbre Heyne, qui déjà[3] avait signalé la *Théogonie* comme un recueil de poëme divers, rassemblé avec assez peu d'ordre, soit par Hésiode, soit par un autre auteur, constatait diverses interpolations de notre texte, et retrouvait dans l'ensemble du prologue trois petits exordes différents ajoutés les uns aux autres et ayant souffert eux-mêmes des interpolations.

Douze ans après la publication du modeste volume de Wolf où ces théories étaient exposées, parurent ses *Prolégomènes* sur Homère. Les mêmes idées y sont développées, et on sait avec quel talent. Seulement cette fois les remarques isolées et presque timides de l'auteur sont devenues des assertions vigoureuses formant la base de tout un système nouveau de critique littéraire appliquée à l'antiquité. Les *Prolégomènes* de Wolf ne traitaient point spécialement des vicissitudes probables ou possibles des œuvres d'Hésiode; mais, comme il arrive toujours, leur influence, qui devait en somme produire des résultats excellents pour la critique en général

[1] *Théog.*, éd. de 1783-1784, p. 56-58.
[2] *Ibid.*, p. 143 et suiv.
[3] Dans les *Comment. Soc. scient. Gœtting.*, 1779.

donna aussi naissance à des exagérations malheureuses sur ce sujet. Le succès des *Prolégomènes* devait rendre singulièrement tentante l'application des procédés de la critique nouvelle aux œuvres du poëte le plus voisin d'Homère. Aussi la question, laissée à peu près intacte par Wolf, séduisit de nombreux savants, et ce fut tout d'abord la *Théogonie* qui exerça leur sagacité.

Le célèbre God. Hermann, dans sa lettre à Ilgen, publiée en tête des Hymnes homériques (1806), fut un des premiers à développer les théories de Wolf dans leur application aux poésies hésiodiques ; mais déjà moins retenu que l'auteur des *Prolégomènes*, il ne crut pas que la critique fût impuissante à discerner le texte original des additions postérieures. Il eut recours à une hypothèse analogue à celle qu'il mit aussi en avant pour Homère, et admettant l'existence d'une *Théogonie* primitive d'Hésiode, il supposait que d'autres poëtes en avaient modifié le texte soit par des retranchements, soit par des additions, selon le but que chacun d'eux se proposait, et il affirmait que, par une singulière bonne fortune, nous nous trouvons posséder, dans le texte connu et pour quelques passages, la rédaction ancienne et celle des interpolateurs. Pour expliquer cette singulière circonstance, il admettait que les scribes, ayant sous les yeux ces diverses recensions, et s'apercevant qu'en beaucoup d'endroits elles concordaient entre elles, s'étaient avisés, pour s'éviter du travail, de les copier les unes après les autres, en ayant soin de n'écrire qu'une seule fois les passages semblables qui s'y trouvaient répétés. Il résultait, selon lui, de ce travail, que çà et là des passages soit du poëte primitif, soit de ses interpolateurs, furent anéantis lorsque les textes n'offraient entre eux que peu de différence. C'est ainsi qu'Hermann, avec une habileté et une sagacité incontestables, expliquait l'état du texte actuel, et, comme exemple à l'appui de son argumentation, appliquant le scalpel de la critique au proème de l'ouvrage, il en extrayait sept exordes différents

qui, selon lui, montraient d'une façon non équivoque que, dans tout le poëme, on devait retrouver les traces d'un nombre au moins égal de diverses recensions [1].

La réputation de God. Hermann était grande dès cette époque, aussi eut-il bientôt de nombreux imitateurs; l'un des plus distingués, Thiersch, dans un mémoire qui date de 1811 [2], chercha à prouver que ce qu'Hermann avait vu dans le proème, on pouvait aisément le voir dans les diverses parties de la *Théogonie*, où il ne trouvait en somme que les membres épars non pas d'un poëte, mais de poëtes nombreux, réunion assez informe, n'ayant d'autre but que d'offrir un simple catalogue des dieux et une histoire de leurs actions [3].

On voit combien ces doctrines tendaient vite à devenir excessives. De Wolf à Thiersch, la personnalité de l'auteur de la *Théogonie* avait totalement disparu; c'est que la critique littérale avait trop facilement remplacé la critique historique. Un homme de génie et un savant distingué firent rentrer la question dans des limites plus modérées et partant raisonnables. Otf. Müller, en donnant une analyse intelligente du poëme [4], montra le but et le plan du poëte, et rendit la vie à celui-ci. Mützell [5], par une étude approfondie et exacte des éditions, des

[1] *Homeri hymni et Epigr.*, Lips. 1806, p. XI–XIX.

[2] Publié dans les *Denkschr. der Bayer. Akad. für* 1813, Bd. IV, München, 1814.

[3] *L. c.*, p. 22-25.

[4] Voy. notre traduction, I, p. 177 et suiv. — En 1835, à Paris, M. Guigniaut, dans une remarquable exposition du poëme, en faisait ressortir l'unité primitive de conception et de composition. Voir aussi l'article *Hésiode*, dû à la plume de M. Guigniaut, dans la *Biographie* de Didot.

[5] *De emendatione Theogoniæ lib. tres*. Lipsiæ, 1833. Profitons de cette occasion pour relever une erreur qui, du livre de Mützell, pourrait passer dans beaucoup d'autres. Ce savant a pris pour l'édition d'Hésiode de Bâle, 1544, une édition de Bâle, sans date, reproduisant la préface datée de 1544, mais réellement postérieure de plusieurs années et bien préférable de texte. Le travail de Mützell sur cette édition est exact, mais il n'est en rien applicable à la véritable édition de 1544, dont le dépouillement critique est encore à faire.

manuscrits, des citations conservées par les grammairiens et les auteurs anciens [1], retraça les vicissitudes probables du texte qui nous est parvenu, ou indiqua du moins comment on devait chercher à les découvrir. Avec Müller, l'Allemagne montra jusqu'où allait son intuition, son sens intime de l'antiquité; avec Mützell elle fit voir quelle était sa patience, et sur quels travaux de détail elle établissait ses vues d'ensemble. Malheureusement la critique allemande ne voulut pas se contenter de ces qualités solides, et trop souvent encore, après les travaux de Müller et de Mützell, elle se livra aux spéculations d'un prétendu sens esthétique [2] changeant avec chaque auteur, et par conséquent faillible comme chacun. Oubliant trop que ce qui la choquait à tout instant dans ces antiques poëmes ne prouvait au fond qu'une chose, à savoir que leur auteur ne pouvait avoir dans l'esprit cette rectitude de goût, ni cette mesure, dont les chefs-d'œuvre des siècles postérieurs ont fait des règles absolues, elle a taxé d'interpolation tout ce qui lui paraissait sortir d'un plan précis ou excéder les proportions d'un tout déterminé. C'est ainsi que M. Gruppe, d'abord

[1] Mützell (p. 366 et suiv.) fit voir que la théorie d'Hermann sur les recensions du prologue n'était nullement applicable au corps du poëme, attendu que tout porte à croire que ce prologue n'était pas originairement placé en tête de la Théogonie ; il montre que les plus anciens grammairiens ne semblent pas l'avoir trouvé à cette place, et y voit un recueil fait par les Alexandrins des divers prologues d'Hésiode, recueil qui, se trouvant ordinairement en tête des copies des œuvres de ce poëte, s'est peu à peu incorporé à la *Théogonie* qui le suivait immédiatement. On voit que sur ce point les recherches de Mützell aboutissaient à un résultat qui ressemble beaucoup à l'ingénieuse conjecture d'Otf. Müller.

[2] Nous ne parlons pas ici des lettres d'Hermann et de Creuzer sur Homère et Hésiode. Grâce à Müller et aux savants de son école, ces théories excessives, qui font des deux poëtes les interprètes de tout un antique système religieux et philosophique dont ils auraient rapporté machinalement les doctrines sans même les comprendre, ces théories, disons-nous, semblent abandonnées maintenant en Allemagne, où l'on comprend mieux que, si le sens mythologique et historique est précieux, il n'a de valeur qu'autant qu'il s'appuie sur des faits constants, sa mission étant d'expliquer le connu, et nullement d'imaginer le possible.

par l'organe de M. Sötbe[1], ensuite dans une dissertation plus ingénieuse que solide, écrite par lui-même[2], divise la *Théogonie* en strophes de cinq vers, et la réduit ainsi presque au quart de son étendue; puis, étudiant la question à nouveau, modifie sa thèse, et veut trouver le vrai texte du poëme dans les parties qui s'y trouvent réduisibles en strophes, non plus de cinq vers, mais de trois, réduisant ainsi le poëme à la neuvième partie du texte connu. Enfin G. Hermann reprend[3] cette thèse à son tour et revient aux strophes de cinq vers, tandis que M. Köchly[4] s'arrête aux strophes de trois. C'est un peu, on le sent, de la critique à volonté, et il est fort regrettable de voir tant de science dépensée pour élever des édifices aussi fragiles. Mais avec M. Göttling[5], M. Gerhardt[6], M. Petersen[7], et surtout avec le savant Schömann[8], à qui les études sur l'antiquité

[1] *Versuch die Urform der Hesiodeischen Theogonie nachzuweisen*, Berlin, 1837.

[2] *Ueber die Theogonie des Hesiod*, etc., Berlin, 1841.

[3] *De Hesiodi Theogoniæ forma antiquissima*, Lipsiæ, 1844.

[4] *De diversis Hesiodeæ Theogoniæ partibus*, Turici, 1860, aux pages 16 et 17 de cette dissertation. M. Köchly décrit le plan de la *Théogonie* primitive et indique les passages conservés qui lui paraissent authentiques.— M. Köchly, après Gruppe, croit trouver dans les strophes de trois vers le texte primitif, et dans les strophes de cinq vers une amplification des premières.

[5] Dans ses deux éditions d'Hésiode, 1832 et 1843.

[6] D'abord dans un excellent travail, *Ueber die Hesiodische Theogonie*, Berlin, 1856, où il a distingué, en critique aussi savant qu'ingénieux, les diverses parties dont la *Théogonie* est composée; ensuite, pour rendre l'ensemble de ses remarques plus facile à saisir, dans une édition du texte même du poëme (1856), où il a indiqué par des caractères divers les parties les plus anciennes du poëme et les interpolations subséquentes.

[7] Dans *Ursprung und Alter der Hesiodeischen Theogonie*, Hamburg, 1862, où il fait remonter à la date traditionnelle la rédaction de la *Théogonie* d'Hésiode, assemblage de poëmes antérieurs que Schömann voudrait rapprocher jusqu'aux temps de Pisistrate.

[8] Dans de nombreuses et très-intéressantes dissertations publiées à Greifswalde de 1842 à 1853 et réunies dans le deuxième volume des *Opuscula academica* de ce savant. Berlin, 1857.

doivent de si excellents travaux, l'Allemagne a semblé oublier un peu ses fantaisies excessives pour revenir à une critique scrupuleuse et sensée qui s'appuie sur des documents réels et sur la connaissance véritable de l'antiquité.

Néanmoins, si l'on parcourt l'ensemble des publications consacrées à ce sujet depuis Müller, on est amené à constater que la grande majorité des critiques allemands se refuse à voir, dans la *Théogonie* que nous avons, une œuvre originale d'Hésiode. C'est ainsi que M. Bernhardy[1], après avoir réfuté l'opinion de G. Hermann, qui fait remonter Hésiode à une époque antérieure à Homère, émet l'opinion que les *Travaux et Jours* sont l'œuvre d'un seul auteur, tandis que la *Théogonie* ne serait, d'après lui, que l'œuvre d'un dernier rassembleur de poésies diverses sur l'origine des dieux; et il n'est pas seul à n'y voir qu'une compilation de poésies que ce poëte ou tout autre aurait rassemblées pour en faire une sorte de manuel religieux. D'autres savants admettent bien à la rigueur un poëme primitif dont Hésiode pourrait avoir été l'auteur, mais ils veulent qu'il ait ensuite été retouché, modifié et changé par d'autres poëtes, selon les circonstances et les localités. En somme, beaucoup de négations, une infinité de conjectures ingénieuses et d'observations utiles, mais peu de résultats solidement acquis et reconnus par l'ensemble des savants; trop d'esprit de système, presque trop de science et pas assez de vues d'ensemble, tel est à nos yeux

[1] *Grundriss*, etc., vol. I, p. 339.

[2] Aussi ne faut-il pas s'étonner si M. F. Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Band CVII, 1844, p. 156 et suiv.) combat assez vivement O. Müller, surtout sur le point de l'identité du poëte de la *Théogonie* et de celui des *Œuvres et Jours;* sur le prétendu *ordre* de la *Théogonie* où, au contraire de Müller, il ne voit que le désordre d'un ramassis fortuit de poëmes; sur l'unité des *Travaux et Jours*, qui lui paraît on ne peut plus contestable, etc. Je ne parle pas du détail qu'il m'est défendu d'aborder dans ces pages, mais M. Ritter n'admet pas que le frère de Persès soit le poëte lui-même, il élague tout la partie sur la navigation, comme ne s'adressant plus à Persès, etc.

l'impression qui doit ressortir des nombreux travaux de la philologie allemande sur la *Théogonie* d'Hésiode.

Les nombreuses dissertations qui, depuis Wolf, ont eu pour objet les autres œuvres du poëte d'Ascra, n'aboutissent guère à des conclusions plus explicites. Le premier qui, après Thiersch, ait entrepris de battre en brèche l'authenticité relative du texte des *Travaux et Jours*, fut M. Twesten, dans une dissertation[1] qui, peut-être, a été plus louée que lue. La déplorable tendance qui consiste à appliquer les règles du goût et de la composition modernes aux œuvres de la civilisation grecque naissante, et à les juger d'une manière absolue a, ce nous semble, très-souvent égaré M. Twesten. Que dire du savant et regrettable M. K. Lehrs, qui, dans ses *Quæstiones epicæ*[2], qui renferment tant de bonnes observations, soutient cette singulière thèse, que la plupart des vers des *Travaux et Jours* n'ont entre eux aucun lien de sens, et ne se trouvent rapprochés les uns des autres que parce qu'ils renferment des mots analogues ou des assonances de syllabes semblables! Avec de pareilles théories, jointes à l'exagération du procédé de critique de M. Twesten, on ne voit pas où pourraient s'arrêter les conjectures. La sagacité, lorsqu'elle est ainsi uniquement destructive, n'est plus que de l'audace, et l'esprit de critique dont notre siècle est si justement jaloux serait bien peu de chose, en vérité, s'il consistait uniquement à supprimer tout ce qui, dans le passé, ne lui paraîtrait pas suffisamment clair et conforme aux principes reçus de la composition littéraire.

[1] *Commentatio critica de Hesiodi carmine quod inscribitur Opera et Dies*, Kiliæ, 1814. Les épithètes élogieuses que Wolf a accordées à cette dissertation (*Scutum Herculis* ed. Ranke, p. 80), sans être de tout point imméritées, avaient besoin, ce nous semble, de quelque correctif, et Wolf a peut-être jugé avec un peu de partialité un de ses admirateurs et de ses premiers disciples. Les arguments mis en avant par Twesten sont ordinairement loin d'avoir la force de ceux que le maître avait si habilement employés dans les *Prolegomènes*.

[2] Regimonti Prussorum, 1837.

C'est au moment même où l'Allemagne nous offrait le spectacle de ces tentatives hasardeuses que Müller, dans ses admirables comptes rendus critiques, vint éloquemment démontrer que, pour lire et comprendre les auteurs anciens, il faut ne jamais perdre de vue le but dans lequel chacun d'eux écrivait, s'assimiler ses pensées, s'initier à sa manière, vivre pour ainsi dire de sa vie et dans son temps, sans quoi tout devient incompréhensible. Vouloir étudier les *Travaux et Jours* comme un poëme didactique, en y cherchant un plan susceptible de résister à la critique littéraire de nos jours, c'est se condamner d'avance à n'y trouver que désordre et incohérence. A cet égard, deux pages de Müller sur Hésiode[1] prouvent plus et mieux pour l'authenticité d'ensemble[2] des *Travaux et Jours*, que les bonnes dissertations de Ferd. Ranke[3], et même que les judicieux et savants prolégomènes où E. Vollbehr[4] démontre l'unité de dessein du poëte et la cohérence générale des principales parties de son œuvre. D'ailleurs l'on ne saurait nier l'influence considérable exercée à cet endroit par l'œuvre de Müller ; car si, après les prolégomènes parfois trop absolus[5] de Göttling (1831 et 1843), on trouve encore des traces d'esprit de système dans les dissertations pleines de vues neuves et d'excellentes

[1] Voy. t. I, p. 165 et suiv.

[2] Évidemment il faut admettre que ce poëme a, lui aussi, été modifié par des interpolations, et l'orthodoxie du savant Lennep (dans son édition d'Hésiode) et de Ranke est sans doute trop absolue ; mais nous n'entendons parler ici que d'une authenticité relative, applicable à l'ensemble de l'œuvre, à la disposition générale du poëme, et nullement aux minimes détails de quelques courts passages ou de vers isolés.

[3] *De Hesiodi Operibus et Diebus commentatio*, Gœttingæ, 1837 ; *Hesiodeische Studien*, Göttingen, 1840.

[4] *Hesiodi Opera et Dies, recognovit, prolegomena scripsit*, etc. *E. Vollbehr*, Kiliæ, 1844.

[5] Hâtons-nous de dire, pour être justes, que ces mêmes prolégomènes sont, sur plusieurs points, un modèle de critique savante et substantielle, et que cette édition d'Hésiode est, en somme, un des livres où l'on peut le plus apprendre sur l'antiquité.

recherches publiées successivement par MM. Heyer[1], Steitz[2] et Hetzel[3], si l'on regrette de n'y trouver le plus souvent qu'une étude minutieuse et grammaticale de détails, là où des vues d'ensemble eussent été aussi nécessaires, il n'est pas moins incontestable que ces travaux, où tout montre une connaissance plus juste de l'esprit de l'antiquité, sont l'œuvre d'auteurs imbus des principes lucides de l'école philologique dont Otf. Müller fut le chef et le modèle[4].

Les fragments des autres ouvrages que l'antiquité attribuait à Hésiode ont aussi exercé l'érudition allemande. Après le travail préliminaire de Lehmann[5] et la première édition de Gött-

[1] *De Hesiodi carmine quod Opera et Dies inscribitur commentatio*, Schwerin, 1848. M. Heyer trouve dans ce poëme des vers et des tirades apocryphes, il croit de plus que l'ordre général a été modifié ; mais, si l'on retranche les passages sur les *Ages*, les *Proverbes* et les *Jours*, on retrouve dans le reste, selon lui, la teneur de l'œuvre primitive.

[2] *De Operum et Dierum Hesiodi compositione, forma pristina et interpolationibus comment. critica. Pars prior*, Gœttingæ, 1856. D'après ce savant, le poëme original d'Hésiode aurait contenu à peu près les mêmes parties que notre texte (excepté pourtant les récits sur *Pandore* et sur les *Ages*), mais les interpolations des rhapsodes et des lecteurs en ont modifié sensiblement la forme primitive.

[3] *De Carminis quod Opera et Dies inscribitur compositione et interpolationibus disputatio prior*, Weilburg, 1860. M. Hetzel fait à son tour, dans le texte du poëme, le relevé des parties qui lui paraissent authentiques ; il s'applique à justifier son choix par des considérations intrinsèques qui méritent d'être étudiées avec attention, et il modifie et étend un peu l'énumération des passages des anciens poëtes grecs qui ont évidemment imité des vers des *Travaux et Jours ;* énumération importante qui nous montre que le texte connu non-seulement de Plutarque et des Alexandrins, mais encore de Solon, de Théognis et de Simonide de Céos, était, sinon en totalité, du moins pour un grand nombre de passages, celui même que nous possédons. — Les dissertations de M. Steitz et de M. Hetzel ont été le sujet d'un article bien fait, signé Franz Susemihl, dans les *Jahrbücher für class. Philol.*, 1864. Hft. I, p. 1 et suiv.

[4] On ne lira pas sans fruit l'étude philosophique que M. Lilie a fait de l'ensemble du poëme dans un programme de Breslau, 1849.

[5] *De Hesiodi carminibus perditis particula prior*, Berolini, 1828.

ling[1], M. Marckscheffel entreprit l'étude minutieuse de ces fragments divers, et, dans un livre aussi savant que judicieux (1840), il résuma les témoignages des anciens, développa ses propres idées remplies de modération et de bon sens sur les poésies dans le goût d'Hésiode, et combattit la théorie d'une école hésiodéenne dont quelques savants auraient voulu faire une sorte de corps professionnel. Bien que Göttling, dans sa deuxième édition d'Hésiode (1843), ait réfuté quelques-unes des assertions de ce savant, le livre de Marckscheffel n'en restera pas moins un des ouvrages les plus utiles que l'Allemagne ait produits sur la question complexe de l'existence d'Hésiode et de l'identité de ses œuvres; et, avec les travaux si remarquables de Mützell sur la *Théogonie*, et de Ranke sur le texte et l'origine du *Bouclier d'Hercule*[2], il montrera combien peuvent être féconds en résultats les principes de cette école savante qui apprit à puiser dans les recherches patientes et minutieuses de l'érudition le sentiment vrai de l'antiquité pour le développer ensuite dans des aperçus larges et précis.

Répétons-le cependant en finissant, il est un fait qu'il semble difficile de nier : la science allemande n'a point souscrit à l'opinion un peu absolue de Müller; et l'on peut dire qu'aujourd'hui personne ne croit, comme notre auteur, à l'identité du poëte de la *Théogonie*, des *Travaux et Jours* et du *Bouclier d'Hercule*, que presque tous les savants considèrent ces divers poëmes comme des recueils de morceaux fort différents par la forme et par l'esprit, et plutôt comme des créations de siècles entiers que comme des œuvres individuelles ou des produits d'une école. On ne nie cependant pas généralement que la main d'un seul n'ait donné à chacun de ces poëmes la

[1] *Hesiodi, Eumeli, Cinæthonis, Asii et Carminis Naupactii fragmenta* collegit, emendavit disposuit Guil. Marckscheffel, Lipsiæ, 1840.

[2] *Hesiodi quod fertur Scutum Herculis ex recogn. et cum animadv. F. A. Wolfii* edidit Ferd. Ranke. Quedlinburgi, 1840,

forme définitive que nous possédons; mais on ne peut se résoudre à lui attribuer une très-haute antiquité[1].

C

SUR LES POËTES LYRIQUES ET SUR LA MUSIQUE.

EXCURSUS AUX CHAPITRES III ET XII A XV.

De tout le livre d'Otf. Müller, les chapitres sur la poésie lyrique peuvent être considérés comme la partie la plus complète et la plus irréprochable. Presque toutes les idées qu'il a émises à cet égard ont fini par prévaloir; presque toutes ses conjectures se sont confirmées ou ont été rendues plus probables encore par les recherches de ses successeurs; presque tous les détails enfin que ses devanciers avaient élucidés et qu'il résuma en les donnant comme authentiques, n'ont plus été révoqués en doute.

Les exceptions sont rares. Il y en a cependant. Ainsi, en ce qui regarde la poésie hymnique antérieure à Homère (c. III de de notre traduction), Lobeck avait déjà prouvé[2] que les poëtes légendaires, tels que Linos, Orphée et autres, sont les créations d'un temps bien plus récent que celui de l'*Iliade* et de l'*Odyssée;* et quant à la première apparition de la musique, du dithyrambe, de l'élément mystique et extatique dans le culte et dans la poésie, il l'avait placée bien moins haut que O. Müller, puisqu'il mettait cette importante révolution intellectuelle de la Grèce entre 620 et 520. M. F. Ritter, dans sa critique de l'*Histoire de la littérature grecque* d'Otf. Müller[3] a soutenu

[1] Les opinions de la critique contemporaine ont été fort bien résumées par M. Bernhardy (*Grundriss*, I, p. 335 à 340, et II, p. 186 et suiv.)

[2] *Aglaophamus*, p. 255 et suiv.

[3] *Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Band CVII, p. 123 et suiv.

la même thèse, mais il me semble que sa polémique repose sur un malentendu, et que Otf. Müller et Lobeck ne sont nullement en contradiction. Otf. Müller ne prétend jamais que les héros, tels que Linos et autres, soient des personnages réels, il convient qu'ils n'ont été inventés qu'à partir du sixième siècle; les chants qu'on leur attribuait n'en pouvaient pas moins exister de toute antiquité. Là où l'on serait plutôt disposé à souscrire aux critiques de M. F. Ritter, c'est quand il reproche à Otf. Müller d'attribuer une trop grande importance à la Piérie, comme siége d'une civilisation précoce; car il n'est guère fait mention de cette *patrie des Muses* que Müller donne comme le berceau de toute la poésie grecque, que dans le *Catalogue* de l'*Iliade* et dans le *Bouclier d'Hercule*, tous deux incontestablement produits d'une époque bien postérieure à Homère et Hésiode.

Quant aux poëtes éoliens, les savants qui les ont étudiés depuis Otf. Müller, MM. Th. Bergk, Welcker, Bernhardy, Köchly, Kock[1] et autres, n'ont guère fait que développer ou confirmer les idées de Müller sur Alcée, Sappho et Anacréon, quoiqu'ils se soient parfois trouvés en désaccord sur quelques points de détails, de biographie ou de forme. Il est vrai que M. Mure a essayé de renouveler contre Sappho l'antique et odieuse accusation des comiques[2], qu'Otf. Müller avait repoussée avec tant d'indignation; mais aussitôt tous les vrais connaisseurs de l'antiquité, M. Welcker en tête, malgré quelques divergences d'opinions qui le séparaient de Müller, se sont sou-

[1] Th. Bergk, *Poetæ lyrici græci*, 1853; Welcker, *Kleine Schriften*, vol. I, II, IV, 1860 (?); Bernhardy, *Grundriss der griech. Litter.*, 1854, vol. II (cf. aussi la troisième édition, 1861, I, p. 133 et 387); Köchly, *Ueber Sappho* dans les *Academische Vorträge und Reden*, 1859; Kock, *Alkäos und Sappho*, 1862.

[2] W. Mure, *A critical History of the Language and Litterature of ancient Greece*, 1855, tome III.

levés pour combattre victorieusement les allégations de l'écrivain anglais. M. Köchly s'est acquis des titres particuliers à la reconnaissance des amis de l'antiquité en refaisant, à propos de Sappho, le travail un peu vieilli de Fr. Jacobs sur les femmes grecques, et il a admirablement développé les idées de Müller sur la position des Éoliennes comparée à celle des Ioniennes. M. Kock a même fait un pas de plus qu'Otf. Müller en nous montrant dans Sappho, avec une conviction ardente et qui gagne le lecteur, l'idéal de l'institutrice grecque qui s'attache avec une ardeur presque sensuelle, comme le comportaient un temps et un pays, qui ne voyaient dans la beauté du corps qu'un symbole de l'âme, aux jeunes filles qu'elle forme et chez lesquelles elle veut éveiller le sentiment de l'idéal. Comme M. Bernhardy, il adopte aussi la manière de Müller d'envisager les rapports entre Alcée et Sappho, et rejette comme lui et comme tous les critiques qui se sont occupés de la question, l'authenticité de la fable de Phaon et du rocher de Leucade[1]. Müller, d'ailleurs, sur ce point, n'avait fait que développer les idées de Welcker émises dès 1816[2]. M. Kock va même jusqu'à croire — il faut dire cependant que personne, jusqu'à présent, ne l'a suivi aussi loin — que Sappho ne distingua jamais un homme et resta toujours exclusivement vouée à sa mission d'éducatrice. On verra aussi, en consultant les ouvrages que je viens de citer, que pour ce qui est du détail et des circonstances probables dans lesquelles les fragments d'Alcée et de Sappho furent composés, tous adoptent, à de très-légères exceptions près, les hypothèses d'Otfried Müller, à plus forte raison ont-ils adopté ses idées générales sur le caractère et la forme de la poésie éolienne. M. Léo Joubert a très-heureusement résumé, en ce qui regarde les

[1] Voy. les pages que M. Duncker (*Geschichte der Griechen*, 1857, II, p. 88) a consacrées à ces poëtes dans son encyclopédie d'histoire ancienne et qui contiennent à peu près le résumé des études faites à ce sujet.

[2] Welcker, *Kleine Schriften*, vol. II, p. 105 et suiv.

poëtes éoliens, les opinions aujourd'hui accréditées dans la haute science[1].

L'étude de Müller sur Alcman, Stésichore, Ibycus et Simonide peut également être considérée comme définitive. Il n'en est pas des idées de Müller sur l'art de Pindare comme de ses opinions sur les autres poëtes lyriques. En effet, si ses aperçus sur le caractère de la poésie dorienne, sur la forme de cette poésie, sur la manière de la débiter, sur son développement historique, ont trouvé peu de contradicteurs, si ses notices biographiques sur Alcman, Stésichore et Pindare ne contiennent guère rien de contestable et de contesté[2], si presque partout, et notamment en métrique, il s'est borné à résumer ses devanciers[3], on a au contraire plusieurs fois exprimé le désir[4] qu'un philologue compétent, qui fût en même temps esthéticien autorisé, nous donnât de la *poétique* de Pindare, du procédé de son art, un aperçu différent de celui de Otf. Müller et

[1] *Essais de critique et d'histoire*, 1863, p. 142 à 201. Ces pages ne sont pas exclusivement consacrées à la poésie éolienne, puisqu'il y en a quelques-unes sur Théocrite : cette partie se borne cependant à quelques remarques peu développées.

[2] Voy. cependant, pour quelques détails, Schneidewin (*De vita et scriptis Pindari* dans le *Pindare* de Dissen, 1843) ; Rauchenstein (*Zur Einleitung in Pindar's Siegeslieder*, 1843, et *Commentationes pindaricæ*, 1844 et 1845), et surtout T. Mommsen (*Pindarus*, 1845).

[3] Voy. Böckh (*de Metris Pindari*), Ulrici qui résume également les travaux de Böckh et autres (*Gesch. der hellen. Dichtk.*, II, p. 25 à 45) et Thiersch, dans son *Introduction* à Pindare. Cf. cependant Heimröth, *Die Wahrheit über den Rhythmus in den Gesängen der alten Griechen*, 1846.

[4] Particulièrement M. Bernhardy (*Grundriss*, II, p. 527) et M. Tycho Mommsen (*l. c.*, p. VIII), qui nous semble cependant un peu trop sévère pour le travail si consciencieux de Dissen. Auparavant déjà, G. Hermann (*Opuscula*, VII, p. 18 et suiv.); Welcker (dans le *Rhein. Museum*, I, 1832, p. 461 et suiv.; II, 1833, p. 364 et suiv.); Böckh (*Jahrbücher der Litteratur*, 1830, II, p. 599 et suiv.); Thiersch enfin, dans les actes de l'académie de Munich (vol. II, I, p. 50 et suiv.), avaient combattu Dissen que Müller devait reproduire, en le corrigeant, il est vrai.

de Dissen[1]. Il est vrai que la tentative a été faite[2], mais a-t-elle été aussi heureuse qu'on pouvait le désirer? Il est permis d'en douter, et jusqu'à présent les pages d'Otfried Müller nous semblent encore le mieux répondre à ce que l'on est en droit d'exiger d'un travail de ce genre. Il va sans dire que si nous ne parlons pas du beau livre de M. Villemain, c'est qu'il appartient à un ordre d'idées complétement différent de celui des Allemands.

Il reste un dernier point sur lequel nous demandons la permission de nous étendre un peu plus. Nous voulons parler de la *musique des anciens* qu'Otf. Müller a exposée d'une façon qui n'est pas suffisamment claire, ce nous semble. M. Bernhardy a déjà relevé quelques inexactitudes quant au côté historique de cette question[3]; nous allons essayer de redresser quelques erreurs techniques, d'éclairer quelques pages un peu obscures de Müller et d'expliquer aussi succinctement que possible, en nous aidant de travaux anciens et récents, allemands et français[4], et après avoir consulté des

[1] *De ratione poetica carminum pindaricorum et de interpretationis genere iis adhibendo*, dans son édition posthume de Pindare donnée par Schneidewin en 1845. Müller n'a pas seulement adopté dans son *Histoire de la littérature grecque* la manière de voir de Dissen, il l'a défendue avec chaleur dans sa préface aux Opuscules de Dissen (p. XLIX et suiv.).

[2] G. Bippart (*Pindar's Leben, Weltanschauung und Kunst*, 1848).

[3] Il conteste, entre autres, que Terpandre ait été le créateur de la musique ancienne. (Voy. *Grundriss*, II, p. 530). Il combat très-vivement et avec assez d'étendue la thèse de Müller, qui consiste à voir dans le mode dorien une création nationale de Grecs (*ibid.*, I, p. 355 et 375), et ne voit dans tout ce que Müller dit sur Olympos qu'un jeu d'imagination conjecturale. A ses yeux la musique éolienne et ionienne est antérieure à celle des Doriens.

[4] Voy. Burette, *Examen du traité de Plutarque De Musica* (*Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. VIII (1733), p. 27 à 96). *Examen d'un passage de Platon sur la musique* (*ibid.*, III (1723), p. 118 et 130). Conférez aussi les travaux du même auteur dans ce même recueil, X, III, p. 180; XIII, p. 173; XV, p. 293; XIII,

artistes éminents et dont la compétence ne peut être contestée, le système musical des anciens, tel qu'il est possible de le distinguer encore.

Il est, en effet, très-difficile de se faire une idée bien nette de la musique des anciens ; car, quoique les écrits sur la théorie de la musique ne nous fassent pas défaut, ces écrits ne suffisent nullement pour nous donner une solution satisfaisante du problème, parce qu'il ne nous est pas resté d'œuvre d'art qui puisse servir d'exemple illustrant la théorie. Il en est de la musique comme de l'architecture et de la poésie. Les analyses d'Aristote lui-même et les explications de Vitruve ne nous permettraient pas de reconnaître l'essence de la poésie et de l'art antiques, si nous ne possédions l'*Iliade*, les tragédies grecques et les temples romains ; et la musique est certainement bien plus difficile encore à définir en termes abstraits que ne l'est la poésie, et toutes les théories du monde ne valent pas, en cette circonstance, deux ou trois exemples bien conservés. Malheureusement nous ne possédons, de la période classique de la musique grecque, que la mélodie très-peu authentique de la première strophe de la première *Pythique* de Pindare [1] ; de

p. 31, 61 à 107; VIII, I, V, p. 133; IV, p. 116, VIII, p. 63; V, p. 152, 169, 200; Rochefort, *Recherches sur la symphonie des anciens* (*ibid.*, XLI, p. 365, 1776) ; Chabanon, *Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens* (*ibid.*, XXXV, p. 360, 1765). — Parmi les travaux récents, je citerai l'excellente dissertation de M. Vincent de l'Institut, *De la musique des anciens Grecs* (*Congrès scientifique de France*, session XX[e], tome II, Arras et Paris, 1854, p. 378 et suiv.), un volume de M. Fortlage (*Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt*, Leipzig, 1845), et un autre de M. R. Westphal (*Harmonik und Melopoie der Griechen*, Leipzig, 1863). C'est ce dernier et remarquable livre qui nous guide surtout dans cet exposé sommaire.

[1] On la trouve reproduite aussi dans l'ouvrage déjà cité de M. Bippart sur Pindare (p, 179) ; mais tout ce que l'auteur ajoute pour expliquer cet exemple prouve uniquement qu'il est incapable de trouver le mode dans lequel la mélodie est écrite, chose qui serait bien facile si la théorie de M. Bippart était soutenable.

la période de la décadence, que trois chansons qui datent du premier siècle de l'empire romain, plus une petite mélodie instrumentale.

Les écrits qui nous sont conservés sont des travaux purement abstraits : ils n'analysent aucune œuvre d'art musicale, ils n'établissent aucune théorie de mélodie ou d'harmonie et ne s'occupent que de l'exposition de certaines thèses générales auxquelles les anciens essayaient de trouver une sanction et une justification philosophiques. On y rencontre un tissu de catégories logiques, jeté sur des phénomènes tout à fait vulgaires de la musique, mais on y cherche en vain la réponse aux questions sur la nature même et l'essence de la musique grecque. Aussi la connaissance que nous avons de cet art proprement dit ne saurait-elle être comparée à celle que nous possédons de la rhythmique et de la métrique des anciens, pour lesquelles nous avons non-seulement un certain nombre de faits positifs, mais aussi des exemples qui nous permettent d'étudier les divers genres de style de la même manière à peu près que nous étudions l'architecture ancienne d'après les ruines qui nous en sont restées.

Il est certain que les Grecs faisaient grand cas de la musique et qu'ils la mettaient au-dessus des autres arts, sinon en théorie, du moins en pratique. L'architecte et le peintre n'étaient guère à leurs yeux que des artisans, tandis que le musicien avait une position distinguée, pareille à celle du poëte, ainsi qu'on le voit par les concours des fêtes helléniques. Elle jouait un rôle important dans l'éducation, plus important qu'aujourd'hui, quoi qu'elle fût loin d'être aussi développée et aussi riche que la nôtre, peut-être même à cause de cette infériorité qui la rendait plus accessible à la masse que notre art si savant et si complexe. On n'a qu'à voir l'influence qu'exerce sur la masse des hommes la musique la plus rudimentaire, telle que la mélodie du ranz des vaches suisse ou la puissance rhythmique de la *Marseillaise*, pour comprendre

que l'action de cet art sur les hommes, loin de dépendre de son degré de perfection, est peut-être en raison inverse de ce degré.

La musique des anciens était inférieure à la nôtre pour plus d'une raison. D'abord elle n'était point indépendante et libre comme la musique moderne qui, il est vrai, paraît souvent encore accompagnée de la poésie, mais qui la domine toujours : car, à peu d'exceptions près, la poésie joue un rôle secondaire dans nos opéras et on sait le peu de valeur littéraire des *libretti*. D'ailleurs, si l'on veut trouver le côté essentiel ou du moins l'élément le plus important de la musique moderne, on doit le chercher, non dans l'opéra, mais dans la symphonie instrumentale. Il est vrai que les anciens avaient également une musique vocale et une musique instrumentale, mais la première seule arriva chez eux à un certain développement, la seconde se bornant à l'exécution de solistes et de virtuoses.

Le caractère distinctif de leur musique vocale fut la subordination absolue de l'élément musical à la parole qu'il accompagnait et qui dominait tout ; et si, néanmoins, chez les Grecs la musique ne fut jamais sacrifiée à la poésie au même point où nous voyons cette dernière de nos jours subordonnée à la musique, elle ne devait cependant jamais prendre assez d'importance pour attirer l'attention du public sur elle au détriment de la poésie qu'elle accompagnait.

Cette musique vocale était, comme la nôtre, ou le chant solo ou le chant choral ; mais le chœur n'était, à vrai dire, que le renforcement du solo ; car on ne connaissait point ce que nous appelons le chant à plusieurs voix, autrement dit, la réunion simultanée de différentes notes selon les règles de l'harmonie, dans le sens moderne de ce mot ; les chœurs grecs chantaient à l'unisson. On employait seulement la répétition à l'octave lorsqu'on réunissait des voix de registre différent [1].

[1] L'exemple du morceau à quatre parties que donne M. Vincent (*l. c.*, p. 380), ne nous semble pas heureux : et il paraît difficile que dans au-

La musique instrumentale des Grecs, au contraire, était susceptible d'harmonie et de parties, et n'était point bornée, comme leur chant, à l'unisson. Ils se servaient d'instruments à cordes ou à vent, tout en n'admettant, dans l'exécution des œuvres d'art proprement dites, que les instruments de bois ou de jonc (αὐλοί), le cuivre (σάλπιγγες) étant reservé à la musique militaire. Les instruments à vent, qu'ils fussent en bois ou en jonc, avaient en général un registre plus bas que les nôtres, et se rapprochaient, par le timbre et par l'effet qu'on leur attribue sur l'auditoire, de nos clarinettes et de nos hautbois. Quand pourtant nous entendons parler les anciens avec enthousiasme de leurs flûtes (αὐλοί), il ne faut pas perdre de vue qu'ils en parlaient comparativement à leurs instruments à cordes, qui chez eux n'étaient guère autre chose que notre harpe, instrument d'un timbre de son mat et sans couleur, s'il est permis de s'exprimer ainsi, même à l'état de perfection qu'il a atteint de nos jours. Leur cithare ou lyre ne soutenant point le son et ne comportant ni une grande différence dans le *piano* et le *forte*, ni une exécution rapide, n'était point susceptible d'un développement tel que celui du violon, ou même du piano moderne : et c'était pourtant l'instrument qui dans l'antiquité jouait sans contredit le premier rôle [1]. Du reste, ce que les anciens demandaient à la musique n'était

cun temps une oreille humaine ait pu trouver agréable cette réunion de dissonances. D'ailleurs, on souscrit volontiers à ce que M. Westphal dit de nos philologues musiciens, dont pourtant nous exceptons volontiers M. Vincent qui a fait d'excellentes études sur la question. « Oh ! ces pauvres Grecs, s'écrie M. Westphal, que d'affronts et que d'outrages ne leur ont pas faits les philologues ! Pour défendre ce peuple si classique, si artiste contre le reproche d'avoir eu une musique vocale unisone, ils leur ont prêté des hurlements plus discordants que ceux des loups, les ont fait chanter en quartes et quintes continuelles, et ont trouvé que cela devait être beau. »

[1] La description d'Otf. Müller de l'heptachorde (p. 310) est assez exacte et peut donner au lecteur une idée suffisante de la nature des instruments à cordes des anciens.

point qu'elle rendît la vie intérieure de l'âme, qu'elle donnât une expression aux passions qui agitent l'homme, ainsi que le fait la musique moderne, mais bien qu'elle élevât l'auditeur dans une sphère idéale, sublime, supérieure aux sentiments réels et journaliers.

Les Grecs avaient, comme nous, des tons ou gammes transposées, en d'autres termes, ils reconnaissaient douze sons distincts, se répétant, à partir du douzième, dans tout le système tonal, placés à un demi-ton d'intervalle les uns des autres et pouvant servir de point de départ d'une gamme diatonique, le treizième son étant la répétition du premier à un registre plus ou moins élevé. Les gammes diatoniques composées, comme les nôtres, de sept sons sur douze, cinq étant supprimés, et susceptibles d'être transposées à chacun des degrés de ce que nos musiciens appelleraient la série chromatique, étaient appelées τρόποι ou τόνοι. La position relative de leurs intervalles était identique et ce n'était en réalité qu'une seule et même gamme transposée, exactement comme chez nous la gamme majeure ou mineure transposée.

Les ἁρμονίαι, au contraire, étaient une série de sept gammes (également diatoniques) distinctes et différant essentiellement de caractère, grâce à la position qu'occupaient les intervalles. Nous pouvons leur appliquer le terme *mode* et nous en faire une idée approximative, bien que très-incomplète, d'après les tons dits d'*église* qui s'employaient au moyen âge dans le plain-chant.

En prenant pour exemple ce que les Grecs appelaient le mode éolien, lequel correspond à notre gamme de la *mineure* sans altération (c'est-à-dire sans aucun ♯) nous trouvons la série d'intervalles que voici :

la, si, ut, ré, mi, fa, sol.
1 1/2 1 1 1/2 1

En commençant par *si*, nous aurons la disposition suivante :

si, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*,
1/2 1 1 1/2 1 1

qui constituait le mode mixolydien. En commençant par le troisième degré (*ut*), nous aurions la disposition du mode lydien; et en continuant à changer de la même façon le point de départ, nous aurions les quatre autres ἁρμονίαι, phrygienne, dorienne, hypodorienne et iastique.

La grande confusion qui règne dans les études qu'on a faites de la musique grecque et la difficulté extrême qu'on a eue à se rendre compte du système musical des anciens, s'expliquent aisément quand on sait que les Grecs employaient le mot τόνοι pour désigner et les τρόποι et les ἁρμονίαι qui diffèrent cependant dans toute leur essence. Bien plus, ils ne donnaient pas seulement un double sens au mot τόνοι, mais Bœckh a prouvé — et c'est là un service inappréciable qu'il a rendu à ces études difficiles — qu'ils employaient aussi les expressions telles que *dorienne*, *phrygienne*, et pour désigner chacune des douze gammes transposées ou τρόποι, aussi bien que les sept ἁρμονίαι. Qu'on ne l'oublie donc pas, la dénomination *dorienne*, *lydienne*, etc., représente d'une part la hauteur absolue d'une gamme transposée, en d'autres termes, indique si nous jouons ou chantons la gamme de *fa*, ou bien celle de *sol*, etc.; d'autre part elle désigne un mode particulier selon la position réciproque des intervalles.

De même que les Grecs appliquaient le terme τόνοι indistinctement aux τρόποι et aux ἁρμονίαι, deux choses si essentiellement différentes pourtant, ils se servaient, sans distinction aucune, des dénominations d'*éolien*, *dorien*, etc., pour les gammes transposées (τρόποι), et pour les modes (ἁρμονίαι). On comprend donc facilement et on excuse volontiers les erreurs où sont tombés la plupart des savants.

Quant aux γένη ou *genres* [1], Müller se trompe évidemment

[1] Voy. p. 312 de notre traduction.

en supposant qu'ils étaient déterminés par les *modes ;* ce n'étaient évidemment que des modifications dans la manière d'employer les modes, modifications obtenues par le rejet de certaines notes et de certains intervalles. Ainsi il y avait certains genres (le genre enharmonique par exemple ou le genre chromatique) qui n'étaient employés qu'en certains modes ou harmonies, et d'autres dont nous ne savons pas dans quels modes on les employait. Le *genre diatonique* s'appliquait à peu près à tous, et c'est probablement dans cette circonstance qu'il faut chercher la source de l'erreur d'Otfried Müller ; car pour ce cas spécial, mais pour ce cas seul, sa théorie trouverait son application, puisque ce serait l'ordre dans lequel se succèdent les intervalles qui y déterminerait le *mode* dans lequel on chantait ou jouait. Il est évident d'ailleurs que dans les époques plus avancées de l'art, le Grec employait la variation des *genres* dans la même *harmonie* (mode), dans un seul et même morceau, à peu près comme nous faisons des modulations et variations de rhythmes : un *genre* ne pouvait donc jamais être *déterminé* par un *mode.*

Encore une légère erreur qui se trouve dans le texte d'Otf. Müller, et nous avons terminé. « Dans le genre chromatique, dit notre auteur, les intervalles sont, le premier d'un demi-ton, le second d'un ton et demi, le troisième d'un demi-ton[1]. » M. Westphal nous semble bien mieux définir ce genre en disant : « Le propre de la gamme chromatique consistait en ce que le demi-ton *h c* était suivi d'un autre demi-ton *c - cis*, comme *e f* était suivi de *f fis*. Les deux demi-tons se succédaient donc immédiatement et ce n'est qu'après eux que venait l'intervalle d'une tierce mineure (1 1/2 ton)[2]. » Il en est de même des deux petits intervalles de 1/4 de ton qu'on

[1] Voy. p. 311 de notre traduction.
[2] Voy. Westphal, chap. IV, p. 129.

appelait *diesis* qui venaient directement à la suite l'un de l'autre, et auxquels succédait l'intervalle de la tierce moyenne (2 tons)[1].

Pour ce qui est de la notation, les Grecs connaissaient soixante-sept notes pour chacune desquelles ils avaient un double signe, selon qu'elle était destinée à être exécutée par un instrument ou par la voix humaine. Leur système de notation ressemblait sous bien des rapports au nôtre; ils désignaient même leurs notes d'après les lettres de l'alphabet, comme le font encore de nos jours les nations d'origine germanique. Ils avaient de plus adopté pour la pratique ordinaire un système de solfége qui ne s'éloigne pas trop du système moderne, afin de désigner en chantant les notes par des monosyllabes; car leurs lettres ayant souvent deux ou plusieurs syllabes (*alpha*, *bêta*, etc.) on n'aurait guère pu s'en servir dans la pratique.

D

DE L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU THÉATRE GREC.

NOTES EXPLICATIVES AU CHAPITRE XXII.

Otfried Müller avait très-particulièrement étudié le sujet de ce chapitre qui n'est guère autre chose qu'un résumé des idées exposées par lui avec plus de détails et avec les arguments à l'appui, dans plusieurs comptes-rendus d'ouvrages, dans ses *Euménides*, et dans l'article *Encyclème* de la grande Encyclo-

[1] Quant au quart de ton sur lequel M. Vincent établit des théories fort ingénieuses, ce n'était probablement qu'une finesse de jeu du soliste, comme nous la trouvons aujourd'hui chez nos premiers chanteurs et violonistes; c'est là à la vérité une preuve d'une virtuosité accomplie; mais cela n'a jamais pu être appliqué dans l'harmonie et comme un système; et le *genre enharmonique* n'a guère pu se rencontrer que chez les solistes.

pédie d'Ersch et Gruber [1]. Il se trouve cependant en désaccord sur bien des points, non-seulement avec ses prédécesseurs, tels que Barthélemy [2], Aug. Guil. Schlegel [3], Genelli [4], Böttiger [5], Donaldson [6] et Schneider [7], mais encore avec ceux qui ont étudié après lui cet intéressant sujet et parmi lesquels C. F. Hermann [8], Geppert [9], Strack [10] Wiesler [11] et surtout M. Sommerbrodt [12], occupent la place la plus distinguée [13].

[1] Voy. *Eumeniden*, Gött., 1833, et *Kleine Schriften*, I, p. 470 à 542.

[2] Barthélemy (*Anacharsis*, chap. LXX) est très-incomplet et surtout très-inexact.

[3] Aug. Guill. Schlegel (*Ueber dramatische Kunst*, etc., Heidelberg, 1817, vol. I, p. 76 à 804), quoique assez complet, manque de clarté, et commet quelques erreurs palpables.

[4] Les ouvrages de Genelli (*Briefe über den Vitruv* et *Das Theater in Athen*, etc., Berlin et Leipzig, 1818) sont, sans contredit, ce qu'il y avait de plus complet avant Müller.

[5] *Deus ex machina in re scenica veterum illustratur* (dans les *Opuscules*).

[6] Supplément aux *Antiquities of Athens*, de Stuart, Londres, 1830, ouvrage que je n'ai malheureusement pas pu me procurer ; il en est de même des écrits très-vantés de Groddeck, Stieglitz, Hirt, etc., etc.

[7] G. C. W. Schneider (*Das attische Theaterwesen*, Weimar, 1835).

[8] *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragœdiis græcis*, Marburgi, 1840. Conf. aussi ses *Gottesdienstl. Alterthümer*, Heidelberg, 1846, p. 298 à 314.

[9] *Die altgriechische Bühne*, Leipzig, 1843.

[10] *Das altgriechische Theatergebäude*, Potsdam, 1843.

[11] *Ueber die Thymele*, etc., Gött., 1847. *Das Satyrspiel*, etc., Gött., 1848. *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*. Gött., 1854.

[12] *De Æschyli re scenica*, Lignicii, 1848 et 1851, et *Disputationes scenicæ*. Je regrette infiniment de n'avoir pas pu me procurer, malgré bien des efforts, ce dernier ouvrage. Mes renvois à Sommerbrodt se rapportent donc au premier de ces deux écrits.

[13] Conf. aussi des explications incidentes chez Droysen (*Des Aeschylos Werke*, 2e édition, Berlin, 1842, et *Phrynichos, Aeschylos und die Trilogie*, Kiel, 1841), G. Hermann (*De re scenica in Aeschyli Orestea* Lipsiæ, 1846), Schömann (*Des Aeschylos gefesselter Prometheus*, Greifswalde, 1844, et *Des Aeschylos Eumeniden*, Greifswalde, 1845), et Welcker (*Die Aeschylische Trilogie*, Darmstadt, 1824). M. Bode (*Ge-*

Voici le résultat d'une étude attentive des divers travaux sur ce sujet.

I

La distribution de l'édifice. Le théâtre d'Athènes était construit sur le versant méridional de l'Acropole, dans l'emplacement consacré à Dionysos. Les gradins, sur lesquels étaient assis les spectateurs, tournant le dos au nord[2], étaient taillés dans le roc. Vis-à-vis d'eux se trouvait la *scéné*, édifice très-long et assez élevé, dominé de beaucoup cependant par les galeries supérieures de l'amphithéâtre qu'occupait le public.

schichte der hellenischen Dichtkunst, Leipzig, 1839, III, I, p. 156 à 208), et M. Bernhardy (*Grundriss*, etc., Halle, 1845, II, p. 625 et suiv.) ont donné, comme Müller, des chapitres entiers sur la question. Ils sont souvent en désaccord avec lui, ainsi qu'on le verra dans la suite de cette note. Quant à la leçon de M. Frey sur le sujet (*Ueber die griechische Tragödie*, Zürich, 1853), elle n'apporte absolument rien de nouveau sur cette question si difficile.

[1] Voy. Otf. Müller, *Eumeniden*, p. 81. M. Bode (*l. c.*, p. 166 et 167, adopte cette manière de voir; quoique quelques pages auparavant (p 158) il ait dit juste le contraire, en plaçant la scène au nord-ouest et en remarquant qu'il n'y a pas d'exemple qu'un théâtre ancien, ait été exposé au sud. Cela est vrai; mais il faut s'entendre; c'est la scène qu'on n'exposait pas au sud : le public était bien obligé de supporter le soleil. Il ne peut y avoir de doute à cet égard, vu la nature des lieux à Athènes, vu aussi la constante habitude de considérer la gauche comme la ville, la droite comme l'étranger. O. Müller (*Ueber die Scholien zu Tzetzes Versen über die verschied. Dichtungsgattungen*, *Kl. Schr.*, I, p. 503), a parfaitement prouvé que *droite* et *gauche* s'entendent de l'acteur et non du spectateur. Ayant le sommet de l'Acropole en face, l'acteur avait à sa gauche la plus grande partie de la ville. surtout le Céramique, partant le marché, et la ville maritime; à sa droite la campagne, c'est-à-dire l'étranger. Il est étonnant que Schneider se laisse aller sur ce point aux mêmes contradictions que Bode. (Voy. *Das attische Theaterwesen*, p. 91 et 189.) Il est probable que la représentation d'une tétralogie tragique, qui finissait souvent avec des flambeaux, ne commençait que vers trois ou quatre heures de l'après-midi, de manière à n'incommoder par le soleil qu'un petit nombre de spectateurs.

La plus haute de ces galeries formait une colonnade couverte (περίπατος) dont le toit favorisait en même temps l'acoustique[1], et protégeait contre le soleil.

De larges escaliers (*cunei*, κερκίδες) divisaient cet amphithéâtre en autant de compartiments d'éventail et venaient aboutir au mur d'enceinte de l'orchestre. Ils facilitaient l'entrée et la sortie des spectateurs, comme les couloirs ou paliers concentriques (*præcinctiones*, διαζώματα), qui établissaient en même temps des étages et des rangs[2].

Le fond de ce théâtre formait un cercle à peu près complet dont le centre était la *thymélé*, autrefois autel de Dionysos[3], plus tard monument quelconque selon les exigences de la pièce. Ce cercle était divisé en deux parties fort inégales. D'abord l'*orchestre* qui en occupait les deux tiers, c'est-à-dire toute la place que prennent aujourd'hui le parterre, le parquet, l'orchestre et la moitié de la scène[4]. C'est là que se tenait le chœur, confondu autrefois avec le public : car la scène et l'amphithéâtre ne furent ajoutés qu'après la naissance du drame[5]. C'est ce qu'il ne faut jamais oublier, si l'on veut se rendre un compte exact du rôle du chœur[6]. Il y avait en second lieu la

[1] Τὸ συνηχεῖν. Voy. Müller, *Archäologie*, p. 391.

[2] Voy. Strack (*l. c.*, p. 51).

[3] Wieseler (*Ueber die Thymele*, etc.) prétend que la thymélé n'a jamais été un autel. Il ne parvient cependant pas à le prouver, car ce qu'il dit d'un échafaudage de planches qui aurait constitué la thymélé se rapporte à une époque où l'on avait déjà abandonné et presque oublié les formalités religieuses de la fête tragique.

[4] G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 144 et suiv.), se trompe évidemment quand il soutient que l'orchestre jusqu'à la thymélé appartenait au public : que le chœur tragique se bornait à l'espace entre la scène et la thymélé, et que celle-ci était réservée aux chœurs cycliques ou dithyrambiques. Personne d'ailleurs n'a admis sa manière de voir.

[5] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. VI).

[6] C'est ainsi qu'à la fin des *Eumenides* Athéné s'adresse à la fois aux choreutes qui représentent l'aréopage et au peuple assemblé qui les entoure. Les Aréopagites prennent place sur des chaises dans l'orchestre

scène (λογεῖον, ὀκρίβας *pulpitum*, *proscenium*)[1], échafaudage en bois, élevé de six ou sept pieds au-dessus de l'orchestre et occupé par les acteurs proprement dits qui ne descendaient jamais dans l'orchestre[2]. Il tenait la place où se trouvait dans l'origine la table sur laquelle se découpaient les victimes[3]. Plus tard l'acteur qui se détachait du chœur pour raconter un événement de la vie du dieu, montait sur cette table qui devint

immédiatement au-dessous des derniers rangs de siéges de l'amphithéâtre (τὸ βουλευτικόν) et se trouvent toucher ainsi au sénat actuel et réel d'Athènes. En rangs innombrables et en cercles de plus en plus vastes s'élève au-dessus d'eux toute la masse du peuple d'Athènes. En face sur la scène, la déesse apparaît, organise le tribunal et le recommande à la protection et au respect des citoyens. C'est ce qui explique l'action réelle sur la politique d'Athènes, qu'Eschyle espérait obtenir (conf. Droysen, *Des Aeschylos Werke*, p. 35) ; car, de cette façon, « le peuple athénien fut irrésistiblement entraîné dans le drame, et forcé pour ainsi dire d'y jouer un rôle. Le théâtre, comme par un coup magique, se change en pays, le poëte en orateur qui conseille et qui avertit, le passé légendaire en présent immédiat, appelé à décider du sort de l'avenir. » (O. Müller, *Eumeniden*, p. 107.) Cf. Aug. Guil. Schlegel (*l. c*, 86.)

[1] A. Guil. Schlegel (*l. c.*, p. 82) croyait que le *proscenium* était distinct du *logeum* et se trouvait derrière lui : il appelait donc *proscenium* ce que nous appelons ἀυλή ou cour (voyez plus bas). M. Bode (*l. c.* p. 162) les distingue également et divise par conséquent la scène en trois parties : *logeum*, *proscenium*, *aula*, puisqu'il admet cette dernière. On ne voit pas où il a puisé l'idée d'un logéum s'avançant en angle aigu et occupant une grande partie de l'orchestre, car telle serait sa disposition, si nous avons bien compris sa description, on ne peut plus compliquée. — M. Bode n'est pas avare de citations ; il n'en a pourtant appelé aucune à l'appui de cette étrange idée. — M. Geppert (*l. c*, p 120) croit que le logéum est une estrade (*pulpitum*) posée sur le *proscenium*. — La plupart des auteurs suivent l'explication très-simple que O. Müller a donnée du passage de Vitruve (*Eumeniden*, p. 100). Une conjecture ingénieuse de M. Sommerbrodt (*l. c.*) fait du *logeum* le plancher du *proscenium*. La différence des noms donnés à la scène s'explique par sa double nature : en tant que située avant la *scéné*, mur du fond, on l'appelait *avant-scène*, *proscenium* ; en tant qu'élevée au-dessus de l'orchestre, on l'appelait *échafaudage*, *logéon*, *pulpitum*.

[2] Voy. G. Hermann (*De re scenica*, etc., p. 7). Par contre, il y avait des occasions où les choreutes montaient sur la scène.

[3] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. IX).

enfin une scène fixe. Car l'on sait que le fameux char de Thespis n'est qu'une fable, inventée ou répétée par Horace[1].

Le *logeum* ou la scène coupait du cercle de l'orchestre un tiers environ. C'était une bande très-étroite, mais très-longue, puisqu'elle se prolongeait des deux côtés au delà du cercle et se dérobait ainsi en partie aux yeux des spectateurs. Un édifice en maçonnerie, appelé la *scéné*, avec plusieurs ouvertures et revêtu d'une paroi mobile (*scena ductilis*)[2], occupe le fond et avance deux ailes saillantes (les *parascenia*)[3] sur la scène, de manière à former un fer à cheval, une sorte de cour (αὐλή), séparée par une grille du reste du logeum[4]. C'est en

[1] Horace, *Ars poet.*, v. 274. Welcker a parfaitement démontré le peu de foi que mérite cette fable (*Nachtrag zur Aeschylischen Trilogie*, p. 247).

[2] Otf. Müller (*Archäologie*, p. 590) et Bode (*l. c*, p. 165) veulent que la décoration de la *scéné* ait été fixe : mais Sommerbrodt (*l. c.*, p. XVIII) a très-bien prouvé l'existence de la *scéné ductilis*, sorte de paroi peinte qui couvrait le mur de la *scéné*. Ailleurs (*Ekkyklema*, *Kleine Schriften*, p. 525, 529) O. Müller admet que les décorations furent « en partie massives, en partie peintes » ; plus loin, il parle de décorations « mobiles. »

[3] Les opinions sont très-divisées sur la partie exacte à laquelle revient ce nom. Nous ne pouvons pas souscrire à l'opinion de M. Sommerbrodt, qui les sépare de la scéné et y voit des murs indépendants devant lesquels on aurait placé la *scena versilis* ou les périactes. (Voyez plus bas) Voici quelle en serait selon lui la disposition :



Elle laisserait donc un passage (ἡ ἄνω πάροδος) appelé aussi par extension *parascenium*. Mais que devient alors la grille qui fermait le fer-à-cheval du palais ? — M. Sommerbrodt croit que ces *parascenia* s'élevaient à la place des anciens couloirs d'entrée des acteurs (αἱ κάτω πάροδοι) et qu'ils servaient en même temps de vestiaire et de sortie aux choreutes qui se rendaient dans leurs couloirs d'entrée (αἱ κάτω πάροδοι). Le mot παρασκήνια a d'ailleurs un sens très-vague, et il peut parfaitement signifier tout ce qui est sur le côté de la scène.

[4] Voy. Bode (*l. c.*, p. 165). C'est là que s'annoncent les étrangers qui arrivent. Il est vrai qu'il n'est guère question chez les anciens que de

cet endroit que tombait le rideau (παραπέτασμα) à l'ouverture de la pièce[1]. La paroi mobile qui couvrait la *scéné* représentait en effet tantôt un palais, tantôt un temple, parfois un camp ou un paysage. Fallait-il un changement de scène, soit entre les diverses pièces de la tétralogie, soit au milieu d'une de ces pièces, comme dans les *Euménides*, on baissait le rideau, changeait la paroi, et le temple d'Athéné avait remplacé celui de Delphes[2]. Sur le côté et en avant des *parascénies* ou ailes étaient placées des pyramides à trois faces, appelées *périactes*, qui tournaient sur elles-mêmes et présentaient successivement la face exigée par la circonstance[3]. Voulait-on montrer l'intérieur du palais ou du temple, la porte du milieu de la *scéné* s'ouvrait et on voyait une pièce demi-circulaire et un peu élevée, l'*encyclème*[4], sur lequel se trouvait le groupe qu'il s'agissait de montrer aux spectateurs.

portail grillé (ἕρκειοι ou αὔλειοι πύλαι); voy. entre autres un passage concluant dans l'*Antigone* (v. 18); mais comme on l'appelait περισκήνια, il est probable que ce portail ou ce grillage réunissait les deux ailes (παρασκήνια).

[1] O. Müller (*Eumeniden*, p. 105) et Droysen (*Zu den Sieben des Aeschylos*) supposent que ce rideau était entre l'orchestre et la scène ; mais ils ne citent pas un passage des anciens à l'appui de cette hypothèse, et on est en droit de se demander où l'on aurait attaché ce rideau puisque le devant de la scène était vide de l'avis d'O. Müller. Aug. Guil. Schlegel (*l. c.*, p. 89) le place où nous le plaçons ; car son *proscenium* est identique à notre *cour*.

[2] Cette explication nous semble bien plus naturelle que celle d'O. Müller, qui veut que l'on n'ait rien changé, à l'exception de l'ὄμφαλος et de la statue du dieu (*Enmeniden*, p. 106). M. Sommerbrodt croit qu'on ne changeait dans cette pièce que les périactes.

[3] O. Müller (*Eumeniden*, p. 106).

[4] D'après Bode (*l. c.*, p. 168) et O. Müller (*Ekkyklema*, *Kleine Schriften*, I, p. 524 à 540 et notamment p. 527), c'était une immense machine qu'on roulait hors de la porte : l'étymologie d'un côté, de l'autre la difficulté où était un grand nombre de spectateurs de voir l'intérieur, semblent en effet rendre cette interprétation plausible : mais il paraît difficile d'admettre qu'on ait roulé dans la cour un appartement de la largeur de la porte. Si peu d'illusion matérielle qu'on puisse exiger, cela aurait cepen-

Quant à l'orchestre, il était sans décoration[1]; celle de la *scéné* en indiquait la signification.

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium*[2] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre[3], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle[4].

dant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'encyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*encyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. Cela est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

[1] Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu Athen*, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Aesch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

[2] Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs siéges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

[3] Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

[4] Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 81), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers; à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv.,

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze[1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit ? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce; comme dans les *Euménides*, par

et cf. Schömann, *Eumeniden*); et Klausen (Préface à l'*Orestie*, I. p. XXI) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *geranos*, le *ceraunos*, le *copeon*, le *bronteon*, les *anapiesmata* servaient à imiter le tonnerre, l'éclair, etc. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, II, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur; 3° du *cothurne* ou de l'*embate*; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller *Eumeniden*, 111.

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez aussi Droysen (*Phrynichos*, *Aeschylos*, etc., p 13).

exemple[1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistaient en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Dans la tragédie de ce nom enfin, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites[2]. Voici l'ordre dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène, et voici comment il s'y groupait : c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple[3].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq στίχοι. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγέμων), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 93. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189) ; il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot τραγῳδία.

[2] Voy. Schömann (*Gefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

[3] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (κωφά ou κενὰ πρόσωπα) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poëte (χοροῦ διδάσκαλος) groupait soit dans l'orchestre soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière: Pollux, Philistrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste*, tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste*, à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] Voy. C. T. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots πρωταγωνιστοῦν et δευτεραγωνιστοῦν, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté : à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui est de ol. 77e, 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la XIIe scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai que C. T. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75e (voy. Franz, *Die Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, 6, et Schömann *Gefesselter Prometheus*, 184), tandis que Sophocle n'intro-

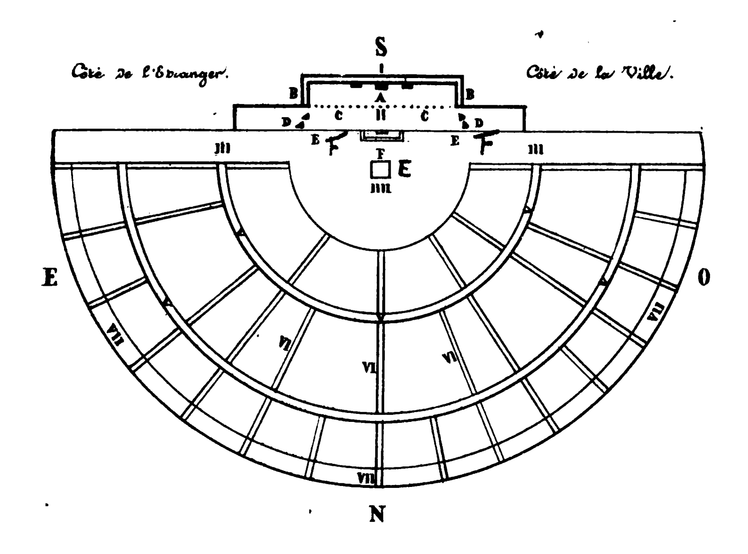
O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c* , p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.



I Scéne

II Proscenium (λογεῖον, ὀκρίβας)

III Parodes (αἱ κάτω πάροδοι)

IIII Orchestre *(chœur)*

V Couloirs *(præcinctiones* διαζώματα)

VI Escaliers *(cunei* κερκίδες)

VII Colonnade couverte (περίπατος)

A Scena ductilis *(Portes)*

B Parascenia *(Ailes du Temple ou du Palais)*

C Grille de la cour *(place du rideau)*

D Périactes *(Coulisses mobiles* Scena versilis)

E Thymélé

F Hyposcenium *(mur faisant face à l'Orchestre)*

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 223), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc., p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ.*, p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ [1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix [2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour; mais il ne croit pas que cela dût forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα*, Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

Quant à l'orchestre, il était sans décoration[1]; celle de la *scène* en indiquait la signification.

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium*[2] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre[3], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle[4].

dant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'encyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*encyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. Cela est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

[1] Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu Athen*, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Aesch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

[2] Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs sièges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

[3] Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

[4] Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 81), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers; à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv.,

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze[1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit ? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce; comme dans les *Euménides*, par

et cf. Schömann, *Eumeniden*); et Klausen (Préface à l'*Orestie*, I. p. xxi) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *geranos*, le *ceraunos*, le *copeon*, le *bronteon*, les *anapiesmata* servaient à imiter le tonnerre, l'éclair, etc. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, II, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur; 3° du *cothurne* ou de l'*embate*; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller *Eumeniden*, 111.

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez aussi Droysen (*Phrynichos*, *Aeschylos*, etc., p. 13).

exemple[1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistaient en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Dans la tragédie de ce nom enfin, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites[2]. Voici l'ordre dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène, et voici comment il s'y groupait : c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple[3].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq στίχοι. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγέμων), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 95. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189) ; il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot τραγωδία.

[2] Voy. Schömann (*Cefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

[3] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (κωφά ou κενὰ πρόσωπα) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poëte (χοροῦ διδάσκαλος) groupait soit dans l'orchestre soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière: Pollux, Philistrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste*, tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste*, à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] Voy. C. T. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots πρωταγωνιστοῦν et δευτεραγωνιστοῦν, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté : à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui est de ol. 77[e], 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la XII[e] scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai que C. T. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75[e] (voy. Franz, *Die Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, 6, et Schömann *Gefesselter Prometheus*, 184), tandis que Sophocle n'intro-

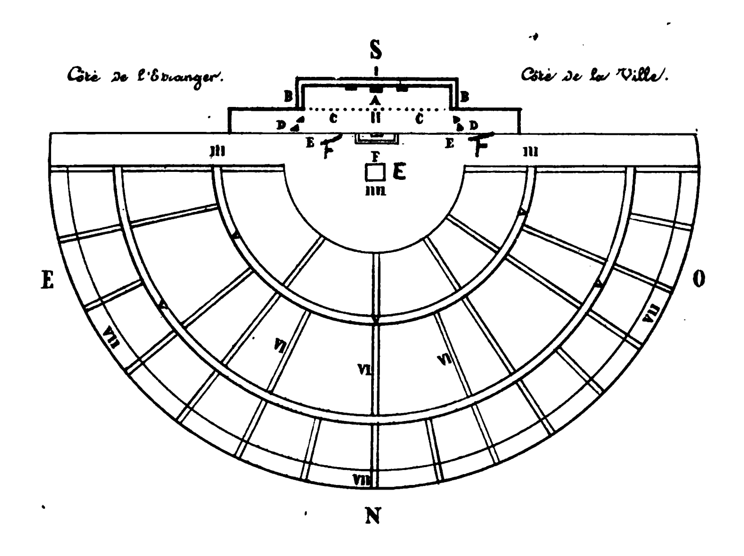
O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche ; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77ᵉ, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages ; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c*, p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78ᵉ ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs ? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante ? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.



I Scéné

II Proscenium (λογεῖον, ὀκρίβας)

III Parodes (αἱ κάτω πάροδος)

IIII Orchestre *(chœur)*

V Couloirs *(præcinctiones* Διαζώματα)

VI Escaliers *(cunei* κερκίδες)

VII Colonnade couverte (περίπατος)

A Scena ductilis *(Portes)*

B Parascenia *(Ailes du Temple ou du Palais)*

C Grille de la cour *(place du rideau)*

D Périactes *(Coulisses mobiles* Scena versilis)

E Thymélé

F Hyposcenium *(mur faisant face à l'Orchestre)*

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 223), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc., p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ*, p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ [1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix [2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour ; mais il ne croit pas que cela dut forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα*, Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple ; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens ? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII ; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

Quant à l'orchestre, il était sans décoration[1]; celle de la *scéné* en indiquait la signification.

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium*[2] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre[3], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle[4].

dant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'encyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*encyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. Cela est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

[1] Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu Athen*, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Aesch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

[2] Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs siéges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

[3] Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

[4] Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 81), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers; à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv.,

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze[1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce; comme dans les *Euménides*, par

et cf. Schömann, *Eumeniden*); et Klausen (Préface à l'*Orestie*, I. p. XXI) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *geranos*, le *ceraunos*, le *copeon*, le *bronteon*, les *anapiesmata* servaient à imiter le tonnerre, l'éclair, etc. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, II, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur; 3° du *cothurne* ou de l'*embate*; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller *Eumeniden*, 111.

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez aussi Droysen (*Phrynichos*, *Aeschylos*, etc., p. 13).

exemple[1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistaient en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Dans la tragédie de ce nom enfin, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites[2]. Voici l'ordre dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène ⁝⁝⁝⁝⁝, et voici comment il s'y groupait : ⁝⁝⁝⁝⁝ c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple[3].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq στίχοι. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγέμων), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 95. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189) ; il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot τραγῳδία.

[2] Voy. Schömann (*Gefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

[3] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (*κωφά* ou *κενὰ πρόσωπα*) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poëte (*χοροῦ διδάσκαλος*) groupait soit dans l'orchestre soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière: Pollux, Philistrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste*, tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste*, à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] Voy. C. T. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots *πρωταγωνιστοῦν* et *δευτεραγωνιστοῦν*, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté : à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui est de ol. 77[e], 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la XII[e] scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai que C. T. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75[e] (voy. Franz, *Die Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, 6, et Schömann *Gefesselter Prometheus*, 184), tandis que Sophocle n'intro-

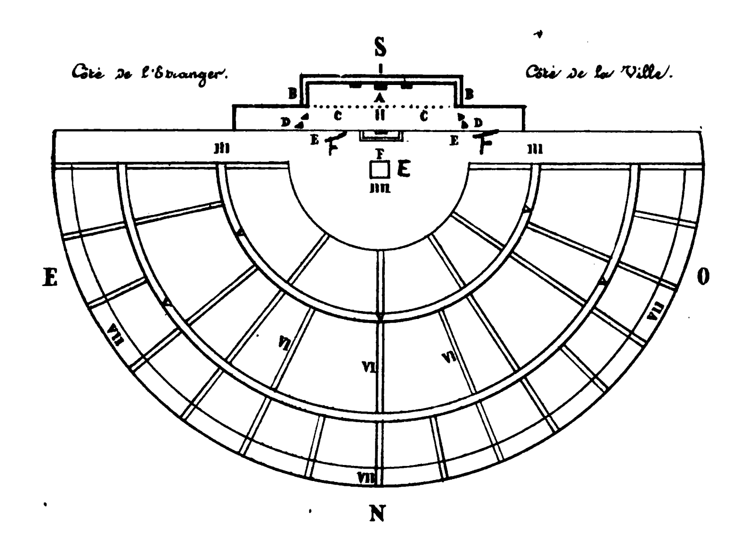
O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c*, p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.



I Scène

II Proscenium (λογεῖον, ὀκρίβας)

III Parodes (αἱ κάτω πάροδοι)

IIII Orchestre *(chœur)*

V Couloirs *(præcinctiones* διαζώματα)

VI Escaliers *(cunei* κερκίδες)

VII Colonnade couverte (περίπατος)

A Scena ductilis *(Portes)*

B Parascenia *(Ailes du Temple ou du Palais)*

C Grille de la cour *(place du rideau)*

D Périactes *(Coulisses mobiles* Scena versilis)

E Thymélé

F Hyposcenium *(mur faisant face à l'Orchestre)*

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 223), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc , p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ* , p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ[1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix[2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour; mais il ne croit pas que cela dut forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : δρᾶμα πρὸς δρᾶμα, Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

Quant à l'orchestre, il était sans décoration[1]; celle de la *scéné* en indiquait la signification.

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium*[2] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre[3], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle[4].

dant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'encyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*encyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. Cela est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

[1] Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu Athen*, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Aesch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

[2] Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs siéges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

[3] Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

[4] Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 81), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers; à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv.,

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze[1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit ? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce; comme dans les *Euménides*, par

et cf. Schömann, *Eumeniden*); et Klausen (Préface à l'*Orestie*, I. p. XXI) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *geranos*, le *ceraunos*, le *copeon*, le *bronteon*, les *anapiesmata* servaient à imiter le tonnerre, l'éclair, etc. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, II, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur; 3° du *cothurne* ou de l'*embate*; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller *Eumeniden*, 111.

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez aussi Droysen (*Phrynichos*, *Aeschylos*, etc., p 13).

exemple [1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistaient en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Dans la tragédie de ce nom enfin, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites [2]. Voici l'ordre dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène ⁙, et voici comment il s'y groupait : ⁙ c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple [3].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq στίχοι. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγέμων), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 95. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189) ; il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot τραγῳδία.

[2] Voy. Schömann (*Gefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

[3] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (κωφά ou κενὰ πρόσωπα) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poëte (χοροῦ διδάσκαλος) groupait soit dans l'orchestre soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière: Pollux, Philistrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste*, tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste*, à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] Voy. C. T. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots πρωταγωνιστοῦν et δευτεραγωνιστοῦν, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté : à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui est de ol. 77e, 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la XIIe scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai que C. T. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75e voy. Franz, *Die Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, 6, et Schömann *Gefesselter Prometheus*, 184), tandis que Sophocle n'intro-

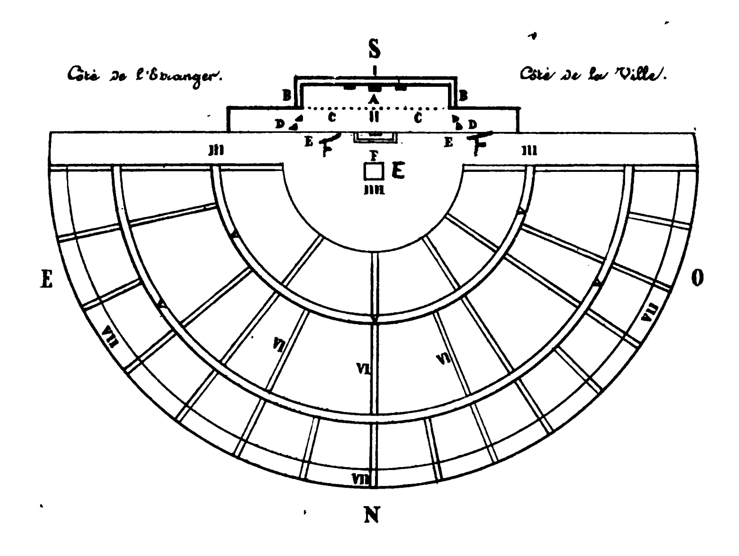
O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche ; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages ; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c*, p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.



I Scéné

II Proscenium (λογεῖον, ὀκρίβας)

III Parodes (αἱ κάτω πάροδοι)

IIII Orchestre *(chœur)*

V Couloirs *(præcinctiones* διαζώματα)

VI Escaliers *(cunei* κερκίδες)

VII Colonnade couverte (περίπατος)

A Scena ductilis *(Portes)*

B Parascenia *(Ailes du Temple ou du Palais)*

C Grille de la cour *(place du rideau)*

D Périactes *(Coulisses mobiles* Scena versilis)

E Thymélé

F Hyposcenium *(mur faisant face à l'Orchestre)*

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 223), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc, p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ*, p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ[1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix[2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour; mais il ne croit pas que cela dût forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : δρᾶμα πρὸς δρᾶμα. Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 405, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

exemple[1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistaient en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Dans la tragédie de ce nom enfin, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites[2]. Voici l'ordre dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène, et voici comment il s'y groupait : c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple[3].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq στίχοι. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγέμων), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 95. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189); il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot τραγῳδία.

[2] Voy. Schömann (*Gefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

[3] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (κωφά ou κενὰ πρόσωπα) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poëte (χοροῦ διδάσκαλος) groupait soit dans l'orchestre soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière: Pollux, Philistrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste*, tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste*, à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] Voy. C. T. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots πρωταγωνιστοῦν et δευτεραγωνιστοῦν, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté : à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui est de ol. 77e, 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la XIIe scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai que C. T. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75e voy. Franz, *Die Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, 6, et Schömann *Gefesselter Prometheus*, 184), tandis que Sophocle n'intro-

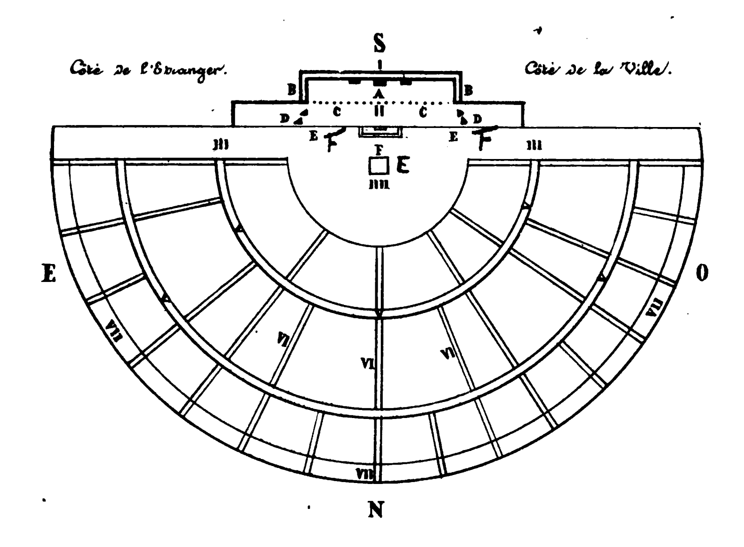
O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche ; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages ; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c* , p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.



I	Scéné	**A**	Scena ductilis *(Portes)*
II	Proscenium (λογεῖον, ὀκρίβας)	**B**	Parascenia *(Ailes du Temple ou du Palais)*
III	Parodes (αἱ κάτω πάροδοι)	**C**	Grille de la cour *(place du rideau)*
IIII	Orchestre *(chœur)*	**D**	Périactes *(Coulisses mobiles* Scena versilis)
V	Couloirs *(præcinctiones.* διαζώματα)	**E**	Thymélé
VI	Escaliers *(cunei* κερκίδες)	**F**	Hyposcenium *(mur faisant face à l'Orchestre)*
VII	Colonnade couverte (περίπατος)		

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 223), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc , p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ* , p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ[1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix[2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour; mais il ne croit pas que cela dut forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : δρᾶμα πρὸς δρᾶμα, Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

Quant à l'orchestre, il était sans décoration[1]; celle de la *scéné* en indiquait la signification.

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium*[2] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre[3], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle[4].

dant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'encyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*encyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. Cela est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

[1] Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu Athen*, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Aesch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

[2] Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs siéges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

[3] Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

[4] Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 81), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers; à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv.,

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze[1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit ? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce; comme dans les *Euménides*, par

et cf. Schömann, *Eumeniden*); et Klausen (Préface à l'*Orestie*, I. p. XXI) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *geranos*, le *ceraunos*, le *copeon*, le *bronteon*, les *anapiesmata* servaient à imiter le tonnerre, l'éclair, etc. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, II, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur; 3° du *cothurne* ou de l'*embate*; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller *Eumeniden*, 111.

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez aussi Droysen (*Phrynichos*, *Aeschylos*, etc., p. 13).

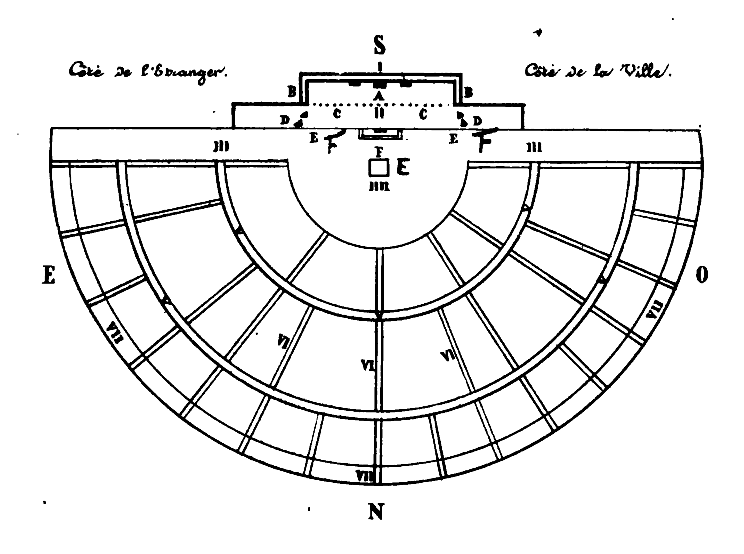
O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche ; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages ; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c*, p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.



I Scéné

II Proscenium (λογεῖον, ὀκρίβας)

III Parodes (αἱ κάτω πάροδος)

IIII Orchestre *(chœur)*

V Couloirs *(præcinctiones* διαζώματα)

VI Escaliers *(cunei* κερκίδες)

VII Colonnade couverte (περίπατος)

A Scena ductilis *(Portes)*

B Parascenia *(Ailes du Temple ou du Palais)*

C Grille de la cour *(place du rideau)*

D Périactes *(Coulisses mobiles* Scena versilis)

E Thymélé

F Hyposcenium *(mur faisant face à l'Orchestre)*

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 223), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc , p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ* , p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ [1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix [2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour ; mais il ne croit pas que cela dut forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα*, Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple ; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens ? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII ; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

Quant à l'orchestre, il était sans décoration[1]; celle de la *scéné* en indiquait la signification.

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium*[2] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre[3], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle[4].

dant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'encyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*encyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. Cela est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

[1] Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu Athen*, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Aesch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

[2] Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs siéges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

[3] Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

[4] Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 81), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers; à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv.,

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze[1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit ? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce; comme dans les *Euménides*, par

et cf. Schömann, *Eumeniden*); et Klausen (Préface à l'*Orestie*, I. p. XXI) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *geranos*, le *ceraunos*, le *copeon*, le *bronteon*, les *anapiesmata* servaient à imiter le tonnerre, l'éclair, etc. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, II, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur; 3° du *cothurne* ou de l'*embate*; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller *Eumeniden*, 111.

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez aussi Droysen (*Phrynichos*, *Aeschylos*, etc., p. 13).

exemple[1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistaient en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Dans la tragédie de ce nom enfin, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites[2]. Voici l'ordre dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène, et voici comment il s'y groupait : c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple[3].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq στίχοι. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγέμων), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 93. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189) ; il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot τραγῳδία.

[2] Voy. Schömann (*Gefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

[3] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (κωφά ou κενὰ πρόσωπα) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poëte (χοροῦ διδάσκαλος) groupait soit dans l'orchestre soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière: Pollux, Philistrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste*, tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste*, à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] Voy. C. T. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots πρωταγωνιστοῦν et δευτεραγωνιστοῦν, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté : à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui est de ol. 77[e], 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la XII[e] scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai que C. T. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75[e] (voy. Franz, *Die Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, 6, et Schömann *Gefesselter Prometheus*, 184), tandis que Sophocle n'intro-

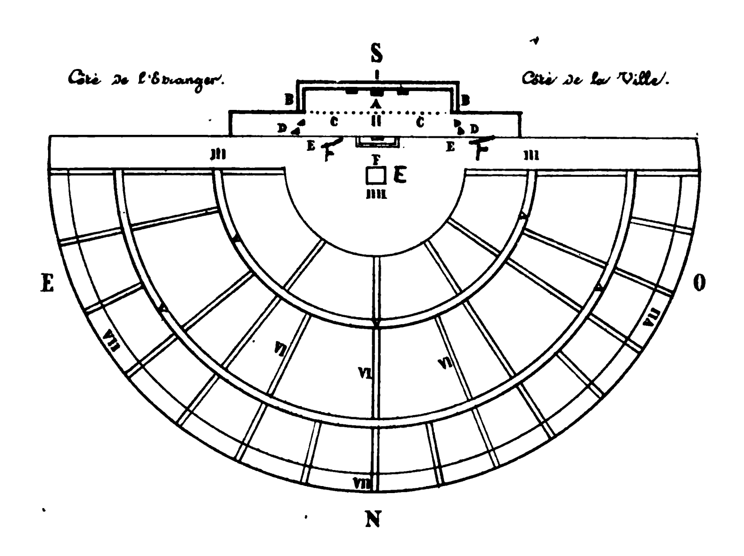
O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c*, p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.



I Scène

II Proscenium (λογεῖον, ὀκρίβας)

III Parodes (αἱ κάτω πάροδοι)

IIII Orchestre *(chœur)*

V Couloirs *(præcinctiones. διαζώματα)*

VI Escaliers *(cunei κερκίδες)*

VII Colonnade couverte (περίπατος)

A Scena ductilis *(Portes)*

B Parascenia *(Ailes du Temple ou du Palais)*

C Grille de la cour *(place du rideau)*

D Périactes *(Coulisses mobiles* Scena versilis)

E Thymélé

F Hyposcenium *(mur faisant face à l'Orchestre)*

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 223), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le καρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc , p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ* , p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ[1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix[2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour; mais il ne croit pas que cela dut forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : δρᾶμα πρὸς δρᾶμα. Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

Quant à l'orchestre, il était sans décoration[1]; celle de la *scéné* en indiquait la signification.

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium*[2] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre[3], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle[4].

dant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'encyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*encyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. Cela est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

1 Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu Athen*, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Aesch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

2 Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs siéges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

3 Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

4 Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 81), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers; à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv.,

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze[1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit ? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce; comme dans les *Euménides*, par

et cf. Schömann, *Eumeniden*); et Klausen (Préface à l'*Orestie*, I. p. XXI) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *geranos*, le *ceraunos*, le *copeon*, le *bronteon*, les *anapiesmata* servaient à imiter le tonnerre, l'éclair, etc. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, II, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur; 3° du *cothurne* ou de l'*embate*; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller *Eumeniden*, 111.

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez aussi Droysen (*Phrynichos*, *Aeschylos*, etc., p. 13).

exemple[1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistaient en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Dans la tragédie de ce nom enfin, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites[2]. Voici l'ordre dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène ....., et voici comment il s'y groupait : ..... c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple[3].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq στίχοι. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγέμων), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 95. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189) ; il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot τραγωδία.

[2] Voy. Schömann (*Gefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

[3] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (κωφὰ ou κενὰ πρόσωπα) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poëte (χοροῦ διδάσκαλος) groupait soit dans l'orchestre soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière: Pollux, Philistrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste*, tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste*, à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] Voy. C. T. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots πρωταγωνιστοῦν et δευτεραγωνιστοῦν, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté : à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui est de ol. 77e, 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la XIIe scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai que C. T. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75e (voy. Franz, *Die Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*, 6, et Schömann *Gefesselter Prometheus*, 184), tandis que Sophocle n'intro-

O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait

duisit le troisième acteur que ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre personnages; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Aeschyli Tragödie*, II, 155, et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c*, p. 60). M. Sommerbrodt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187).

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, p. 192. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de p. 196 (note) de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.

core là, à proprement parler, de drame ; c'était un poëme lyrique plutôt, prononcé par des chœurs différents, et composé de trois parties que n'unissait aucun lien intime. Il est vrai que Sophocle continua encore à apporter trois drames au concours tragique, tout comme Euripide, Xénoclès, Philoclès, etc., mais rien, absolument rien, ne prouve qu'elles formassent un ensemble. Eschyle est le seul dont la trilogie ne soit au fond qu'un seul drame en trois actes. Le premier qui, par l'adjonction du second acteur, au lieu de raconter ou de décrire les événements, les fit se dérouler eux-mêmes sur la scène, et montra les souffrances et les actes de ses héros. Il fut aussi le premier qui, au lieu de laisser succéder trois faits chronologiquement, présenta un grand événement dont les trois phases sortent irrésistiblement l'une de l'autre. Sous sa main les sujets devenaient, pour ainsi dire, des êtres vivants qui se développaient en vertu de la pensée dominante qu'ils renfermaient : ce sont des touts organiques dont les trois parties s'équilibrent et s'harmonisent complétement[1].

Après ces considérations générales, destinées à remplir modestement une lacune de notre auteur, qu'on nous permette de passer à quelques questions de détail où il y a divergence d'opinions entre les savants hellénistes de l'Allemagne.

Vol. II, p. 411. Voici les titres des trilogies certaines d'Es-

[1] C'est le mérite de Welcker d'avoir le premier découvert qu'il n'y a pas une seule tragédie d'Eschyle qui ne trahisse un rapport avec une pièce précédente ou suivante. On peut dire qu'on ne connaît Eschyle que depuis cette découverte. Nitzsch (*l. c.*, p. 636) a soutenu qu'Eschyle composa aussi des tragédies isolées telles qu'*Iphigénie* et *Philoctète* ; mais Droysen (*Des Aeschylos Werke*, p. 501 et suiv.) considère avec raison le *Télèphe* et les *Prêtresses* comme les deux pièces qui appartenaient à l'*Iphigénie*, et il voit (*ibid.* 519) dans *Philoctète* des traces très-distinctes qui le rattachent à une pièce précédente et suivante, quoiqu'il croit impossible d'en indiquer les titres. Welcker (*Die griechischen Tragödien*, I, p. 28, et *Aeschylische Trilogie*, p. 408), fait également de l'*Iphigénie* et du *Philoctète* deux secondes pièces.

le παραχορήγημα[1], qui était simplement ce qui se chantait aux deux côtés de la scène[2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, p. 223), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment[3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. LV), et plus haut ce que nous avons dit sur le sens vague et étendu du mot παρασκήνιον, qui signifie tout ce qui est sur le côté de la scène. — O. Müller, comme on le voit par notre traduction (II, p. 303, note 2), confond ces deux choses, malgré la phrase si explicite de Pollux à cet égard (IV, p. 110). Müller entend par *parachorégème* tantôt tout ce que fait le chœur en dehors de son rôle principal (II, p. 363), tantôt un acteur muet (II, p. 316), tantôt enfin ce qui se chante sous le *hyposcenium* (II, p. 427). On ne peut se contredire davantage. C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44) a parfaitement établi le sens que nous donnons dans le texte : « tout ce que fournit le chorége en plus de ce qu'il doit » ou, pour nous servir des termes très-catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : « est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, chap. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Aeschylos*, etc , p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ* , p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satyrique d'un poëte, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition; chaque poëte étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ [1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poëtes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix [2].

[1] Voy. Geppert *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M. *Gesamm. Werke* V, p. 245) avait com-

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. II, p. 155, Otf. Müller soutient la théorie d'A. Weber, d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée[1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien[2]. A la vérité le témoi-

pris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit-il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour ; mais il ne croit pas que cela dut forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : δρᾶμα πρὸς δρᾶμα. Welcker (*die Aeschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple ; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens ? Tout le monde a été d'avis que non.

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre :* Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. (*Scripta moralia* t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII ; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation des Indiens et soit devenue ainsi une des

gnage des dates manque[1], et une réfutation matérielle est impossible; mais d'autres raisons presque aussi péremptoires ne permettent pas d'accueillir cette bénévole hypothèse. D'abord, ces importations de l'étranger répugnent invinciblement à l'esprit conservateur des Indiens : la vie leur est trop indifférente pour s'éprendre ainsi follement des nouveautés, et ne pas s'obstiner à retracer, sans détourner la tête, le sillon que, depuis des siècles, ont obstinément tracé leurs ancêtres. Pour établir l'entière nationalité du drame de Kàlidâsa et de Bhavabhoûti, il suffirait d'un fait attesté par les voyageurs, c'est qu'il n'y a pas une seule province où ses rudiments ne figurent parmi les divertissements ou les superstitions populaires. D'ailleurs le chœur, cet élément si caractéristique de la tragédie antique, ne s'est encore retrouvé à un degré quelconque dans aucune pièce de l'Inde, et cependant, par son inspiration philosophique et son lyrisme passif, il y serait devenu bien plus aisément sympathique que la représentation de

causes qui firent naître le théâtre indien ; mais la possibilité historique est incontestable, puisque les drames indiens les plus anciens que nous possédons appartiennent à une époque bien plus récente, et, pour la plupart au moins à Udschdschayinî, 'Οζήνη (*sic*), partant à l'ouest de l'Inde qui était précisément le plus exposé à l'influence grecque. » (Weber, *Indische Skizzen*, p. 85.)

[1] « On connaît seulement le nom de trois poëtes, Bhâsaka, Saumilla et et Kavipoutra, qui étaient déjà célèbres quand Kâlidâsa était encore inconnu » (Prologue de *Malavikâguimitra*, p. 5; traduction allemande de M. Weber). De vieilles pièces ont aussi mentionnées dans le prologue de *Vikramovaçi* (voy. les *Œuvres de Kâlidâsa*, t. I, p. 4). Non-seulement les dates font défaut, mais la forme des drames ne fournit aucun moyen d'y suppléer, même d'une manière imparfaite. La grossièreté de la composition et la rudesse du style peuvent, ainsi qu'on le croit du *Veni sankâva* (la *chevelure dénouée*, attribué à Bhatta Nârâyana), tenir à la personne du poëte plutôt qu'à son temps, et de malencontreuses interpolations pourraient lui donner une apparence beaucoup trop moderne. Tel est, par exemple, un çloka de *Mondrâ Râkchasa* (*l'anneau de Râkchasa*) signalé par M. Wilson (*Théâtre indien*, t. II, p. 169) : il est attribué à Visâ Khadatta, petit-fils de Mahârâdja Prithou.

fortes individualités contraires aux habitudes d'anéantissement volontaire et condamnées par les croyances. Enfin, malgré certaines ressemblances qui tiennent à la nature même du drame, il y a entre les deux formes, telles que les deux peuples les ont réalisées, entre leur conception et leur idée, une opposition absolue. Dans le théâtre indien, la personnalité de l'homme tend à disparaître; la force est de la résignation et le courage, de l'apathie : les événements suivent tranquillement leur cours, et le poëte écrase indifféremment tout ce que la volonté de Dieu amène sur leur passage. Dans celui d'Athènes, au contraire, la nature humaine est grandie outre mesure et posée sur un piédestal; elle prétend forcer le Destin de compter avec ses passions et ses souffrances, et quand elle a succombé dans une lutte bravement entreprise, elle prend la justice du ciel à partie, et laisse au moins le spectateur indécis. »

E

EXCURSUS AUX CHAPITRES XXIII, XXIV, XXV, SUR ESCHYLE, SOPHOCLE ET EURIPIDE.

Le théâtre d'Eschyle a particulièrement occupé Otf. Müller, comme le prouvent ses *Euménides* et plusieurs articles étendus sur la littérature eschyléenne. Comment se fait-il qu'il n'ait pas insisté sur le caractère général de la poésie d'Eschyle, et qu'il ne se soit pas prononcé sur deux points importants de l'art d'Eschyle, et qui ont été le sujet des travaux si volumineux et si remarquables de Welcker, de Droysen et de Nitzsch? Nous voulons parler des sources poétiques d'Eschyle et de la

[1] Welcker, *Die Aeschylische Trilogie*, 1824, *Die griechische Tragödie*, 1839, 3 vol. in-8°. Droysen, *Phrynichos, Aeschylos und die Trilogie*, 1841. *Des Aeschylos Werke*, 1842. Nitzsch, *Die Sagenpoesie der Griechen*, 1852.

forme trilogique. Il eût été intéressant, ce nous semble, de montrer, d'après Welcker, les relations étroites entre la poésie épique et la poésie dramatique. Ces relations nous font, mieux que toute explication, comprendre le caractère national de la poésie eschyléenne.

La poésie grecque — et c'est là un de ses traits les plus caractéristiques — resta religieuse jusqu'à Euripide ; et l'on pourrait étudier l'histoire de la religion des Hellènes dans l'histoire de leur poésie. Si nous possédions encore les chants populaires des premiers temps, un Linos, un Ialémos ou un Sképhros, nous y trouverions certainement l'écho de la religion de la nature des Pélasges, comme nous trouvons dans Homère le tableau complet et fidèle de la religion anthropomorphique qu'on est convenu d'appeler la religion olympique. La vie politique succédant à l'âge héroïque, l'ensemble des traditions se maintint intact, mais commença à être envisagé autrement par la nation[1], autrement traité par le poëte qui servait d'organe à la nation. Les cycliques avaient rendu ce service de conserver toutes les traditions héroïques quand l'épopée nationale était déjà morte, ou du moins ne créait plus rien de vivant. Une nouvelle forme de poésie se développa, qui répondait à l'esprit nouveau ; mais le trésor légendaire lui resta sacré, le créateur de la forme nouvelle ne chercha ses inspirations que dans la tradition épique. Les œuvres d'Eschyle, disait-on dans l'antiquité, étaient des morceaux de la riche table d'Homère[1], c'est-à-dire de l'épopée. Pas un poëme héroïque dont le sujet ne fût traité par lui dans la forme nouvelle. Otf. Müller n'a pas assez insisté sur ce point mis hors de conteste par Welcker ; l'œuvre propre d'Eschyle fut de revêtir de la forme dramatique les sujets qui n'avaient été traités jusque-là que dans la forme épique, et on peut presque avec certitude conclure du titre conservé d'un

[1] *Athénée*, VIII, p. 348. E.

poëme épique à l'existence d'un drame d'Eschyle, et *vice versa*, du titre d'une pièce eschyléenne à l'existence d'un poëme du même nom[1]. De là le caractère national et traditionnel de la poésie d'Eschyle, caractère qu'elle n'aurait pu avoir, si elle ne s'était inspirée que de l'invention, de l'imagination ou même des préférences personnelles du poëte.

Est-ce à dire qu'Eschyle ne changea que la forme de la poésie nationale? Non certainement, et c'est ici que Welcker semble avoir été trop loin. Il n'a pas assez tenu compte des conditions si différentes des deux formes poétiques qui devaient forcément influer sur le fond, il ne s'est pas rappelé les transformations locales que la tradition avait subies, il a surtout passé trop rapidement sur la révolution complète qui s'était opérée dans le caractère de la foi hellénique.

C'est le propre de l'épopée de « s'occuper de l'humanité agissante, celui de la tragédie de l'homme qui souffre[2]. » La première nous montre le héros victorieux de l'ennemi avec l'aide des dieux propices, triomphant par ses exploits ; la seconde nous le fait voir supportant, soit avec résignation, soit avec énergie, le courroux des dieux, succombant noblement ou expiant avec humilité les fautes qu'il a commises. On n'imaginerait pas une épopée dont Hector vaincu fût le héros, ni une tragédie dont Achille victorieux fût le principal personnage. Comment le poëte dramatique aurait-il pu ne pas appuyer sur le côté tragique de la légende, et comment, s'il le faisait, le caractère de la légende ne s'en serait-il pas ressenti?

C'est un des mérites les plus incontestables de Müller que d'avoir démontré les modifications de la légende par les intérêts et les sentiments locaux. Telle tradition héroïque d'A-

[1] Cela a été vivement contesté et combattu par Nitzsch, *l. c.*, p. 420 et suiv. et surtout 484 ; mais nous avouons n'avoir point été convaincu par son argumentation.

[2] Voy. Nitzsch, *l. c.*, p. 430.

thènes était presque en contradiction avec telle autre d'Argos, et le poëte national de l'Attique devait préférer celle de son pays à celle du poëte épique, Milésien peut-être ou Smyrnéen, comme Eschyle le fit en effet dans les *Euménides*, où il adopte la tradition locale qui rattache l'institution de l'aréopage à la purification d'Oreste.

Enfin et surtout, le cours du temps avait profondément altéré le caractère de la religion. L'idée du péché n'existe pas pour les héros d'Homère; l'idée d'une divinité juge et vengeresse leur est étrangère; la voix du *dæmonium*, ils ne la connaissent pas : la conscience sommeille encore. Il en est bien différemment de l'Athénien du cinquième siècle. Le crime, pour lui, vit dans ses conséquences jusqu'au jour où il a été expié, soit par le père, soit par le fils; les horreurs du remords deviennent des divinités à ses yeux; l'outrecuidance de l'homme heureux, le vertige de l'orgueil humain, il les croit frappés et humiliés par le φθόνος des dieux[1], car la religion d'Hérodote est aussi celle d'Eschyle.

Otf. Müller n'a pas non plus assez mis en lumière l'originalité de la forme dramatique chez Eschyle. M. Welcker et M. Droysen ont prouvé, ce semble, et cela valait la peine d'être constaté, qu'Eschyle fut le seul poëte qui écrivit des trilogies cohérentes. Sans doute on peut reconnaître chez Phrynichos une composition trilogique[2]; mais il n'y avait point en-

[1] Nägelsbach (*De religionibus Orestiam Aeschyli continentibus*, Erlangen, 1843) a très-bien démontré que cette puissance vengeresse de la divinité est le principe fondamental de la nouvelle foi des Grecs, de celle que nous appellerions volontiers la religion tragique et qui sait, malgré sa différence essentielle, s'accommoder de tout le matériel de la religion épique qu'elle laisse intact. Nitzsch (*l. c.*, p. 536-538) a très-bien prouvé que la morale entière des Grecs est contraire au fatalisme; et il serait vraiment grand temps d'en finir de ce préjugé du *Destin de la tragédie grecque*. M. Hatzfeldt prépare depuis longtemps une réfutation de cette idée si répandue; puisse-t-il nous la donner bientôt.

[2] Dans les *Perses* dont les titres furent : Σύνθωκοι, Πέρσαι, Φοίνισσαι. Voy. Droysen, *Phrynichos, Aeschylos und die Trilogie*, p. 7 et 33.

core là, à proprement parler, de drame ; c'était un poëme lyrique plutôt, prononcé par des chœurs différents, et composé de trois parties que n'unissait aucun lien intime. Il est vrai que Sophocle continua encore à apporter trois drames au concours tragique, tout comme Euripide, Xénoclès, Philoclès, etc., mais rien, absolument rien, ne prouve qu'elles formassent un ensemble. Eschyle est le seul dont la trilogie ne soit au fond qu'un seul drame en trois actes. Le premier qui, par l'adjonction du second acteur, au lieu de raconter ou de décrire les événements, les fit se dérouler eux-mêmes sur la scène, et montra les souffrances et les actes de ses héros. Il fut aussi le premier qui, au lieu de laisser succéder trois faits chronologiquement, présenta un grand événement dont les trois phases sortent irrésistiblement l'une de l'autre. Sous sa main les sujets devenaient, pour ainsi dire, des êtres vivants qui se développaient en vertu de la pensée dominante qu'ils renfermaient : ce sont des touts organiques dont les trois parties s'équilibrent et s'harmonisent complétement[1].

Après ces considérations générales, destinées à remplir modestement une lacune de notre auteur, qu'on nous permette de passer à quelques questions de détail où il y a divergence d'opinions entre les savants hellénistes de l'Allemagne.

Vol. II, p. 411. Voici les titres des trilogies certaines d'Es-

[1] C'est le mérite de Welcker d'avoir le premier découvert qu'il n'y a pas une seule tragédie d'Eschyle qui ne trahisse un rapport avec une pièce précédente ou suivante. On peut dire qu'on ne connaît Eschyle que depuis cette découverte. Nitzsch (*l. c.*, p. 636) a soutenu qu'Eschyle composa aussi des tragédies isolées telles qu'*Iphigénie* et *Philoctète* ; mais Droysen (*Des Aeschylos Werke*, p. 501 et suiv.) considère avec raison le *Télèphe* et les *Prêtresses* comme les deux pièces qui appartenaient à l'*Iphigénie*, et il voit (*ibid.* 519) dans *Philoctète* des traces très-distinctes qui le rattachent à une pièce précédente et suivante, quoiqu'il croit impossible d'en indiquer les titres. Welcker (*Die griechischen Tragödien*, I, p. 28, et *Aeschylische Trilogie*, p. 408), fait également de l'*Iphigénie* et du *Philoctète* deux secondes pièces.

chyle; *Iliade*, *Odyssée*, *Oresteia*, *Prometheia*, *Danaïs*, *Perses*, *Œdipodie*, *Éthiopie*, *Ixion*, *Penthée*, *Niobéa*, *Perseis*, *Ajax*, *Jasonie*, *Thébaïde*, *Achilléide*[1].

P. 417. Le changement proposé par Welcker, et qui consiste à lire πόντιος au lieu de ποτνιεύς[2], a été adopté par tous les critiques sans exception. Nous savons qu'Eschyle avait écrit un *Glaucos Pontios* et un *Glaucos Potnieus :* or ces deux noms se ressemblent tellement, et il est si complétement impossible d'établir un rapport quelconque entre le roi de Potnié, dévoré par ses chevaux, et le sujet des *Perses*, qu'il est bien permis de supposer qu'un de ces noms a été substitué à l'autre. Que la bataille d'Himéra fut le sujet de ce drame, le fait seul que cette pièce fut donnée une seconde fois à Syracuse[3] tendrait à le prouver, quand même nous n'aurions pas un fragment où la rivière d'Himéra est nommée[4].

Page 420 à 423. Les combinaisons de Müller sur la trilogie dont font partie les *Sept contre Thèbes* ont été infirmées par une didascalie découverte en 1848 par M. J. Franz[5], et qui non-seulement place la représentation des *Sept* dans l'ol. 78e, 1, c'est-à-dire six ans avant la date donnée par Müller, et dans l'année même de la mort d'Aristide, mais encore donne l'ordre que voici : *Laïos*, *Œdipe*, *Sept*, *Sphinx*. Le désarroi fut grand à cette découverte. Quelque divergentes qu'eussent été les hypothèses, tous les critiques, à l'exception d'Hermann[6], s'étaient trouvés d'accord pour considérer les

[1] Sur cette trilogie comparez surtout Schöll, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Poesie*, I, I, p. 290), et Hermann (*Opuscula*, V, 136-163). Pour toutes les autres, Droysen, Welcker, Nitzsch (*l. c.*) et Gruppe *Ariadne* (p. 37 à 97).

[2] *Æschyl. Trilog.*, 471.

[3] Scholies aux *Grenouilles* d'Aristophane, v. 1028.

[4] Voy. G. Hermann, *Opusc.* II, p. 59, *de Æschyli Glaucis*.

[5] *Didascalie zu Aeschylos Septem contra Thebas*. Berlin, 1848.

[6] Welcker (*Griech. Trag.*, I, p. 29 et 48, *Die Aeschylische Trilogie*,

Sept comme la seconde pièce, et voilà qu'on découvrit qu'elle était la dernière. Comment concilier cela avec l'*apaisement tragique*, qui ne manque jamais dans les dernières pièces des rands poëtes? C'est en vain que M. Schneidewin[1] s'efforce de sauver l'art d'Eschyle en prétendant que la fin des *Sept* est satisfaisante, puisque la malédiction qui pèse sur la famille des Labdacides s'y accomplit, et que la justice divine est ainsi satisfaite; l'idée qu'on s'était faite de l'art trilogique d'Eschyle n'en reçut pas moins une rude atteinte. Il ne faut pas se le dissimuler, les *Sept contre Thèbes*, comme dernière pièce d'une trilogie, ont dequoi blesser notre sentiment moral, aussi bien que notre sentiment esthétique : nous ne voyons que désolation, discorde et désordre, et on en quitte la lecture avec un malaise et une émotion pénibles que le poëte doit d'habitude nous épargner en montrant que les voies les plus diverses, que les agitations les plus irrégulières des hommes

p. 359 et suiv.) croyait que les *Néméennes* avaient précédé, les *Phéniciennes* suivi les *Sept*. Droysen (*Des Aeschylos Werke*, p. 335 et suiv.) suppose l'ordre suivant : les *Phéniciinnes*, les *Sept*, les *Épigones*. Gruppe (*Ariadne*, p. 52 et suiv.), sans déterminer les pièces, croit cependant pouvoir affirmer que les *Sept* furent la seconde pièce et qu'Eschyle « s'y appliqua particulièrement à réunir à la fin de cette pièce tout ce qui devait exiger une troisième. » Böckh (*Gr. Trag. prim.*, p. 269) faisait succéder aux *Sept* les *Épigones*, Klausen (*Theol. Aeschyli*, p. 175) et C. W. Müller (*De Aeschyli Septem*, p. 44), les *Éleusiniens*; mais tous y voyaient l'avant-dernière pièce. G. Hermann seul, que nous sachions, avait deviné juste, ou pour être équitable, avait combiné juste; et ce n'eût pas été un petit triomphe pour lui de voir ainsi confirmée une hypothèse qu'on avait non-seulement combattue, mais raillée comme une sorte d'égarement (*Opusc.*, II, 314. *De compositione tetralog. trag.*), s'il n'avait eu le tort de se rétracter et d'établir une nouvelle théorie que rien ne semble défendre et d'après laquelle les *Argiens* était la première, les *Éleusiniens* la dernière pièce de la trilogie. (Voy. *Opuscula*, II, p. 385. *De trilogiis thebanis*.) Personne n'avait adopté la supposition de Müller d'après laquelle les pièces se seraient succédé dans l'ordre suivant : *Éleusiniens*, *Sept*, *Œdipe*.

[1] Dans le *Philologus*, 1848, p. 348 à 371

aboutissent en fin de compte à mieux illustrer la justice de la Némésis divine.

Pages 424 à 428. L'ordre des pièces de la *Danaïs*, d'après Otf. Müller, serait : *Égyptiens*, *Suppliantes*, *Danaïdes*, et notre auteur n'a suivi en cela que l'idée de A. G. Schlegel, à laquelle se sont ralliés aussi Conz, Bode, Lange, Droysen et Welcker[1]. Ces deux derniers critiques, cependant, sont revenus sur leurs opinions premières, et ont adopté après coup la théorie d'Hermann et de Gruppe, qui virent dans les *Suppliantes* la première pièce de la trilogie[2], non sans raison, ce semble. Pourquoi, en effet, l'exposition détaillée que le poëte met dans la bouche des Danaïdes au commencement des *Suppliantes*, si le spectateur les avait déjà vues dans la pièce précédente? L'action principale de la trilogie, qui est le meurtre des époux des Danaïdes, ne serait-elle pas singulièrement amoindrie, si un tiers de l'œuvre entière se rapportait à un fait, sinon étranger, du moins parfaitement distinct de l'action principale, à la lutte de Danaos et d'Égyptos? D'un autre côté, le sujet des *Danaïdes* que nous connaissons peut-il se rattacher directement aux *Suppliantes?* Nous ne pensons pas. Ce sujet, en effet, est celui du procès qui doit prononcer sur l'acte des jeunes femmes, et particulièrement sur celui d'Hy-

[1] Voy. A. G. Schlegel (*l. c.*, p. 158). Conz (dans l'introduction à sa traduction des *Suppliantes*, p. XI et XXVI). Bode (*Geschichte der hellen. Dichtk.* III, I, p. 305), Lange (*De Aeschylo poeta*, p. 8). Droysen (dans la première édition de son ouvrage, II, 306), et Welcker (*Aesch. Trilogie*, p. 391 à 392.).

[2] Voy. Droysen (*Des Aeschylos Werke*, p. 279 et suiv.), Welcker (*Die griech. Trag.*, p. 29 et 48). Gruppe (*l. c*, 72 et suiv.) Conf. aussi Ahrens, dans l'Eschyle de Didot, Bothe dans son édition des *fragmenta Aeschyli*, et Schneidewin (*Philologus*, 1848, p. 370). Hermann (*Opuscula*, II, 310, 321, 323) va plus loin encore en supprimant complétement les *Égyptiens* et en supposant une *dilogie* à la place d'une trilogie; plus tard (*Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch.*, I, 122 et suiv.), il revint à l'idée d'une trilogie, mais il substitua les *Thalamopoioi* aux *Egyptiens* et Nitzsch, (*l. c.*, p. 563), se rallie à cette manière de voir.

permnestra qui, seule, a épargné son mari. Pour juger ce fait, il fallait qu'il eût été traité par le poëte, cela va sans dire. Or ne doit-il pas être le sujet d'une pièce? et peut-on supposer un instant avec Welcker qu'il était incidemment traité dans les *Danaïdes?* Mettons même que le fragment du chant qui éveille les jeunes épouses ne soit pas dans le prologue, bien que cela soit une chose à peu près prouvée, croit-on que le poëte ait accumulé tant et de si importantes, de si diverses choses dans un seul acte? Car, qu'on ne l'oublie pas, chaque pièce d'une trilogie d'Eschyle n'est autre chose qu'un acte du drame entier. D'ailleurs, aucun des fragments conservés des *Danaïdes* ne parle du meurtre. Qu'on considère enfin et surtout l'économie générale de la trilogie. N'est-il pas bien plus naturel de supposer que la première pièce (les *Suppliantes*) contienne l'exposition et engage l'action, que la seconde montre sinon le crime lui-même, du moins sa préparation immédiate et le dissentiment si dramatique entre Hypermnestra et ses sœurs, que la troisième enfin représente le jugement définitif que prononce Héra et qui, sans condamner les jeunes filles, acquitte Hypermnestra parce qu'elle a obéi à une loi plus sacrée que l'ordre d'un père, plus sacrée même que l'inspiration d'Artémis, la loi de la nature? n'est-il pas plus simple, dis-je, de supposer cet enchaînement, que de nier toute unité, toute proportion en ce beau sujet, en admettant qu'un acte fût consacré à raconter les origines lointaines des dissensions; le second à nous montrer l'arrivée des filles de Danaos à Argos; le dernier enfin, le jugement? Est-il admissible que le centre même, le pivot de toute l'action, que l'assassinat des quarante-neuf époux ait été pour ainsi dire supprimé?

Page 429. L'autorité de G. Hermann m'avait fait penser, en traduisant la note de cette page, qu'il serait intéressant de reproduire l'argumentation par laquelle ce savant essaye de prouver que le *Prométhée pyrphoros* et le *Prométhée pyrcæus* étaient identiques, qu'ils n'étaient autres que le drame

satyrique des *Perses*, et que le *Prométhé enchaîné* n'avait jamais été précédé par un *Prométhée délivré*[1]. J'ai réfléchi cependant que les limites et la nature de ces notes m'imposent le devoir de me borner strictement à remplir les lacunes qu'a laissées Müller et à redresser les erreurs reconnues par la critique. Or, sur ce point, tout le monde[2] a donné tort à G. Hermann, et Müller n'a fait qu'exposer la manière de voir généralement adoptée[3]. Je crois donc devoir renoncer à exposer et combattre les théories de Hermann.

Pages 447 à 452. Il est inutile d'insister sur les détails et les dates de la vie de Sophocle. Otf. Müller n'est sur ces points en dissentiment sérieux avec personne, et le biographe le plus savant et le plus complet du poëte, M. Schöll[4], n'a fait que confirmer par ses recherches les hypothèses de M. Böckh[5] et d'Otfried Müller.

P. 453. Otf. Müller compte l'*Antigone* comme la trente-deuxième pièce composée par Sophocle, ainsi que le dit l'argument de la tragédie attribué à Aristophane de Byzance, et il faut dire que tout le monde avait ainsi compris cette notice[6] jusqu'à ce que M. Wex (*Rhein. Mus.*, 1843, II, p. 146), et M. O. Jahn (*Ibid.*, 1844, III, p. 140), prétendissent que l'*Antigone* ne fut pas chronologiquement, mais alphabétique-

[1] *Opusc.* II, p. 315 et suiv., *de compos. tetral.* et *Opusc.* IV, p. 258, *de Prometheo soluto.*

[2] Excepté M. Süvern cependant, qui a très-chaudement défendu les idées de Hermann.

[3] Voy. Gruppe (*l. c.*, p. 55 à 72, contient une excellente réfutation de Hermann), Welcker (*Die aeschylische Trilogie*, p. 119 et suiv.), Droysen (*l. c*, p. 276, 397 et suiv.), Bode (*l. c.*, III, I, p. 315 et 290, note), et Schömann (*Des Aeschylos gefesselter Prometheus*, p. 72 et suiv.)

[4] *Sophokles, sein Leben und Wirken*, Frankfurt, 1842.

[5] *Græc. trag. princ.*, 1808.

[6] Voy. Gruppe, *Ariad.*, p. 273; Welcker, *die griech. Trag.*, I, p. 84; Böckh, *Trag. græc. princ.*, p. 108; Bode, *Gesch der Hell. Dichtk.*, III, I, p. 391; Schöll, *Sophokles*, p. 97.

ment la trente-deuxième pièce, et M. Wagner[1] va jusqu'à affirmer que ce catalogue alphabétique où *Antigone* occupe la trente-deuxième place était ordonné d'après des principes d'esthétique, d'après la valeur des pièces! Si ingénieuse que soit l'argumentation de ces savants philologues, elle ne nous semble pas convaincante, et nous ne voyons jusqu'à présent pas de raison déterminante pour renoncer à l'interprétation simple et admise du passage de l'argument.

Page 476 à 482, *note*. Schöll (*l. c.*, p. 168 à 228, et surtout p. 341 à 361) a supposé et soutenu, par une argumentation à laquelle il semble difficile de résister, qu'*Œdipe à Colone* avait été écrit vingt-cinq ans avant la mort du poëte, et que les passages sur Thèbes qu'il met dans la bouche de Thésée furent intercalés par Sophocle dans les dernières années de sa vie, alors qu'il révisait ses tragédies du cycle thébain pour en donner une édition corrigée. Gruppe aussi (*l. c*, p. 271) avait déjà été amené à supposer cette révision, sinon de l'*Œdipe à Colone*, du moins des autres pièces du même cycle. Dès les dernières années de la guerre du Péloponnèse, les Béotiens étaient déjà devenus tièdes pour Sparte, et il est très-possible que Sophocle ait voulu les flatter en prêtant à Thésée des paroles si élogieuses pour la ville qui avait été une ennemie acharnée d'Athènes au temps où la première version de cette pièce fut composée. Si l'on admet cette possibilité, l'on n'a plus besoin d'avoir recours à l'hypothèse d'une interpolation du fils de Sophocle, puisque les dernières années de Sophocle, qui mourut en 406, coïncident à peu près avec la fin de la guerre. Il est vrai, c'est Otf. Müller lui-même qui le dit, que les autorités anciennes donnent comme l'année de la mort de Sophocle, ol. 93e, 3 (405), année de l'archonte Callias, sous lequel furent jouées aux Lénées les *Gre-*

[1] *Zeitschr. F. Alberthumsw.* de Jul. Cæsar, 1853, p. 299 à 311. *Ueber die in der Hypoth. griech. Dramen enth. Zahlenangaben.*

nouilles d'Aristophane, pièce qui suppose la mort de Sophocle aussi bien que celle d'Euripide. Cependant la *Vita Sophoclis* met, d'après Istros et Néantès la mort du poëte à la fête des *Choës*, et comme les Choës, qui font partie des Antesthérées, étaient célébrées en anthestérion, après les Lénées, qui se célèbrent en gamérion, la mort de Sophocle doit forcément, d'après ces indications, avoir eu lieu dans l'année qui précéda l'archontat de Callias, c'est-à-dire dans l'ol. 93e, 2. Si l'on voulait supposer ici une confusion et mettre à la place des Choës les petites Dionysiaques ou Dionysiaques champêtres, il ne resterait plus — quand même on aurait recours à un mois intercalé entre posidéon et gamélion — le temps nécessaire pour concevoir, composer et faire apprendre aux acteurs une pièce comme les *Grenouilles*. » Schöll (*l. c.*, p. 361) remarque avec raison, ce semble, que les *Grenouilles* pouvaient être parfaitement composées au moment de la mort de Sophocle, puisque tout ce qui, dans cette comédie, se rapporte à l'auteur de l'*Œdipe à Colone* se réduit, après tout, à quinze vers qui peuvent parfaitement avoir été intercalés après coup, et que Sophocle ne joue aucun rôle dans l'action des *Grenouilles*. Bode (*l. c.*, III, I, p. 368) place cette mort deux ans après la date de Müller et immédiatement avant la prise d'Athènes par Lysandre, en 403, ol. 94e, 1, nous ne savons sur quelle autorité.

Page 512. Böckh (*Gr. tr. pr.*, p. 190) et Bode (*Gesch. der hell. Dichtk.*, III, I, p. 498) mettent la composition des *Héraclides* encore quatre ans plus tard que Otf. Müller. Cependant G. Hermann et surtout Pflugk [1] ont prouvé que, si l'on s'en tient à l'ensemble de la pièce plutôt qu'à quelques propos isolés sur Argos, on ne peut guère douter qu'il faille

[1] Le premier dans les *Opusc.*, III, 148, le second dans l'introduction à son édition des *Héraclides*, 1830, p. 11.

en placer la composition à l'époque de la *Médée*, entre ol. 87e, 2, et 88e, 2.

Page 531, *note*. Tous les savants, depuis Scaliger jusqu'à Valckenaer, sont d'accord pour déclarer le *Rhésos* que nous avons sous le nom d'Euripide comme étranger à ce poëte ; mais tandis que Otf. Müller l'attribue à un poëte de l'école de Philoclès, c'est-à-dire à un contemporain de Sophocle, Schöll (*Hist. de la litt. gr.*, II, p. 74) la revendique pour Aristarque de Tégée, qui est du même âge qu'Eschyle à peu près; et Hermann (*Opusc.*, III, 262 à 310) veut y voir l'œuvre d'un Alexandrin! ce qui est complétement inadmissible, puisque l'auteur de l'argument qui l'attribue faussement à Euripide est Alexandrin et devait bien connaître les productions de ses compatriotes. D'ailleurs Otf. Müller (*l. c.*, 944) prouve bien que la pièce est d'origine athénienne; et, quoi qu'en disent Schlegel et Hermann, elle n'est point aussi imparfaite qu'ils le prétendent, et surtout c'est une pièce d'un caractère plutôt eschyléen et sophocléen, comme le dit l'argument lui-même, qu'alexandrin ou anagnostique. M. Patin[1], sans se prononcer sur la question, incline cependant à croire qu'Euripide fut réellement l'auteur de cette pièce et il semble disposé à se rallier à l'opinion de M. Hartung qui la place dans l'extrême jeunesse du poëte[2]. Gruppe (*Ariadne*, 285 à 365) a dépensé une érudition peu commune, jointe à une argumentation ingénieuse et piquante, pour soutenir la thèse étrange que le *Rhésos* est une pièce de la jeunesse de Sophocle; bien plus, que c'est le *Rhésos*, et non le *Triptolème*, qui avait valu au jeune poëte sa victoire sur Eschyle le jour où Cimon fut improvisé juge dramatique. Quant à ce *Triptolème*, il aurait été composé par le poëte bientôt après le *Rhésos* et sous l'impression du succès de cette pièce.

[1] *Tragiques grecs*, vol. IV, p. 148 à 204.
[2] *Euripid. restit*, I, 5 et suiv.

Le *Rhésos* aurait fait partie d'une tétralogie composée de *Thamyris*, *Thésée*, *Rhésos* et *Nausicaa*[1].

Sans partager le jugement dédaigneux de certains critiques pour le *Rhésos*, nous avouons que la brillante discussion de Gruppe ne nous a point convaincu que cette pièce ait pu l'emporter sur une tragédie d'Eschyle, et nous ne doutons pas de la justesse de l'hypothèse de Müller, que Schlegel (*Ueber dramat. Litteratur*, p. 263) avait dejà soutenue, et qui concilie tout.

F

DE LA COMÉDIE ATHÉNIENNE.

EXCURSUS AUX CHAPITRES XXVII A XXIX.

Les considérations esthétiques de Müller sur la comédie en général, et sur la polémique d'Aristophane contre les sophistes et Socrate en particulier, ont été l'objet de tant de critiques[2], que nous croyons devoir faire infraction à la loi que nous nous étions imposée de ne discuter dans ces notes que des questions d'érudition. L'on voudra bien nous pardonner de soulever encore une fois une controverse si souvent agitée. Aussi bien les critiques se sont-ils attachés aux principes littéraires de Müller bien plutôt qu'à des détails.

Voici les principales objections qu'on a faites au travail de Müller sur la comédie et les comiques : il se serait trompé en

[1] M. Patin (*l. c.*, IV, p. 200) se trompe en attribuant à M. Gruppe l'intention de comprendre le *Triptolème* dans cette tétralogie.

[2] Voy. Théod. Bergk (*Deutche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, 1842, p. 257 à 275), J. A. Hartung (*Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1844, p. 364 à 368). Fr. Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, 1844, p. 115 à 145).

prétendant que la comédie ne s'attaque qu'à ce qui est vil ou faux ; il aurait passé sous silence le caractère sensualiste du drame comique ; il n'aurait pas assez insisté sur les causes de la naissance de ce phénomène littéraire. Quant à ces deux derniers points, nous n'avons qu'à renvoyer à la page 1 et à la note de la page 37 d'un côté, à l'historique des pages 3 à 15 (III) de l'autre. Il y explique très-bien ce caractère symbolique — les Allemands disent sensualiste — de la comédie, qui consiste à personnifier toute chose, ou du moins à donner une forme concrète à toute chose, si abstraite qu'elle soit ; et il montre non moins bien les origines matérielles que les origines intellectuelles, si je puis m'exprimer ainsi, du drame comique. Reste le point principal. Otf. Müller s'est-il trompé en définissant la comédie comme l'avaient définie avant lui Aug. Guil. Schlegel, Hegel, et Rötscher[1] ? Est-il faux que la comédie ne s'attaque qu'à ce qui est vrai et mal, et qu'elle est impuissante contre toute vraie grandeur ?

M. Bergk rappelle Socrate, rappelle Périclès, si souvent attaqués par Aristophane ; mais il semble oublier d'abord l'imperfection de la nature humaine, qui veut que les hommes les plus grands aient leur côté petit, et que leur grandeur même ne fait que davantage ressortir leurs petitesses. Puis Aristophane a raillé Socrate, je le veux bien ; mais il n'a pas raillé l'aspiration à l'idéal, la passion de la vérité, le courage et le dévouement, et le sage put se montrer en souriant au

[1] Voy. Schlegel (*Ueber dramat. Literatur*, 2e édition, I, p. 268 à 291), Hegel (*Aesthetik*, 2e édition, III. 535 à 537), Rötscher (*Aristophanes und sein Zeitalter*, Berlin, 1827, p. 31 à 51). Conf. aussi entre mille écrits sur la question, presque tous plus ou moins empruntés à Hegel, celui de Schütze, *Versuch einer Theorie des Komischen*, Leipzig, 1817, et, s'il est permis de se citer soi-même, un travail couronné par l'Académie de Bordeaux et publié, il y a deux ans, *sur la comédie et ses conditions d'existence* (Paris, Durand, 1863). Schnitzer (*Aristophanes' Werke*, Stuttgart, 1842, p. 7 à 43) n'a guère fait que reproduire Hegel et Rötscher, parfois littéralement.

milieu de l'amphithéâtre : toutes ces flèches, les plus acérées qui fussent jamais lancées, tombèrent impuissantes à ses pieds. Aristophane s'est attaqué à l'Olympien, « à l'homme aux dents formidables, qui dardait de ses yeux des éclairs terribles et menaçants, et dont mille langues de flatteurs bruyants léchaient la tête[1]; » mais il n'a pas flétri le patriotisme, ni l'incorruptibilité, ni le génie. Que l'on ne l'oublie donc pas, qu'il ne s'agit pas de sauver Aristophane du reproche d'injustice et de partialité; on ne veut que constater les conditions d'efficacité dans lesquelles peut se produire la comédie. Aristophane, en homme qui aime le bien et qui voit le bien dans la tradition, attaque le mal et le faux; il n'attaque que le mal et le faux, voilà pourquoi son comique porte coup; mais Aristophane, homme de passion et homme de parti, s'il voit juste dans les choses, est aveugle quand il s'agit de personnes; voilà pourquoi son comique est inoffensif pour les personnes. La démagogie se sent frappée de ses coups, quoiqu'il ait mis une fausse étiquette; Périclès ne les ressent pas, parce qu'ils frappent à côté de lui sur des vices que le poëte a affublés du masque de l'Olympien. Il en est de même de Socrate. Aristophane attaque les sophistes, et il en a le droit; il choisit pour représentant Socrate[2], ce qui est un tort : ses railleries sont ef-

[1] Voy. la parabase des *Guêpes*, v. 1029 à 1035.

[2] Ce point, que M. Ranke (*De Nubibus Aristophanis*, Berlin, 1844) envisage comme nous, a été fortement contesté par Rötscher dont le livre entier presque tend à prouver que Socrate, loin d'être le représentant des sophistes, est bien Socrate lui-même. Süvern est allé plus loin en supposant que Strépsiade et Phidippide eux-mêmes sont des personnages réels et même qu'ils ne sont autres que Périclès et Alcibiade! (*Ueber Aristophanes Wolken*, Berlin, 1825). Comme Aristophane se serait gêné pour mettre sur la scène ces deux gentilshommes qui avaient déserté le camp nobiliaire! C'est le malheur de la philosophie allemande, dès qu'elle aborde l'histoire et la littérature, d'y apporter ses théories toutes faites. Pour bien distinguer la comédie nouvelle et la comédie ancienne, il est convenu de dire que la première s'attaque à des vices humains, généraux, représentés par des types, la seconde à des travers

ficaces tant qu'il est dans le vrai, tant qu'il attaque la philosophie à la mode; elles sont impuissantes dès qu'il est dans le faux et qu'il prête à Socrate ce qui ne lui appartient pas.

Pas complétement impuissantes, dira-t-on, puisque ces accusations furent reproduites contre Socrate, et qu'elles attirèrent sur lui les rigueurs de la justice. Il serait temps réellement d'en finir de cette vieille redite. D'abord tout le monde sait que les *Nuées* furent représentées vingt ans avant le procès de Socrate; que Socrate lui-même ne fut point blessé de ces attaques de la muse comique; que son disciple le plus enthousiaste, Platon, conserva une admiration sans bornes pour le poëte, qui aurait si méchamment mis à mort le philosophe, son maître, que le *Banquet* nous montre Aristophane dans l'intimité de Socrate, enfin et surtout que le même coup d'État et le même parti qui frappèrent le sage fermèrent la bouche au poëte. Mais là n'est pas le véritable nœud de la question, il est dans la séparation complète et absolue du point de vue littéraire et du point de vue de la réalité. Eh bien! au point de vue littéraire nous soutenons que ce qu'il y a de vrai dans la

actuels, du moment et à des personnages réels. Comme s'il n'y avait pas là mille nuances qui ne sauraient s'accommoder de ces catégories tranchées. L'ancienne comédie prend des types aussi bien que la nouvelle; elle les invente tantôt, comme celle-ci, en créant Dicéopolis, Strépsiade, Phidippide, Evelpide ou Pisthétère; tantôt elle les prend dans la réalité : Nicias, Cléon, Euripide, Socrate; ces types représentent en général des tendances de l'époque et des travers du moment, la philosophie des lumières, l'esprit d'aventure, la démagogie, la poésie à effet, mais ils représentent en même temps des vices éternels de la nature humaine, la vanité, l'avarice, la pusillanimité, etc. — Que l'on renonce un instant aux systèmes et aux théories, qu'on prenne les choses telles qu'elles sont, et on ne trouvera pas surprenant qu'Aristophane qui ne s'est pas occupé beaucoup de philosophie, qui en parle à peu près comme un rédacteur du *Charivari* peut parler de M. Cousin ou de M. Comte, qu'Aristophane voulant ridiculiser les ennemis de la religion établie, choisisse pour en être le représentant, Socrate dont la laideur, le costume, les façons prêtaient à rire.

polémique des *Nuées*, le persiflage du sophisme, est réussi, que ce qu'il y a de faux, le persifflage de Socrate, est manqué, quand même il aurait eu des conséquences dans la réalité, ce qui n'est pas. Je suppose que, de nos jours, un pamphlet s'attaque à un homme de mérite, le calomnie, entraîne pour lui une condamnation, qu'en un mot il réussisse de fait, cela prouverait-il que le pamphlet est spirituel, qu'il est réussi au point de vue littéraire? Or lorsque Müller définit le comique « l'aperception du faux et du mal, et la confusion du faux et du mal, » lorsqu'il soutient que l'esprit n'excite pas le rire, s'il s'attaque à des vérités éternelles, il parle au point de vue du philosophe qui analyse la nature du beau et les conditions de l'admiration ou de la désapprobation esthétiques.

Et à ce propos, puisque je viens de parler des *Nuées*, on a dit beaucoup de choses pour et contre Aristophane; mais il nous semblé que personne n'a dit aussi bien et aussi juste qu'Otfried Müller, qui ne se piquait point d'être esthéticien ou moraliste. Hegel a essayé de le justifier et, plus que cela, de justifier la condamnation de Socrate[1] en disant que le philosophe s'était réellement élevé contre les lois et la religion de son pays. Rötscher a vu dans le poëte un idéaliste enthousiaste, mais clairvoyant, qui comprenait le mal qu'allait faire l'esprit philosophique[2]; Droysen a pris plaisir à rabaisser Aristophane comme homme politique, comme patriote, comme homme privé, pour élever jusqu'aux nues le génie du poëte, complétement indépendant de la moralité[3]; d'autres, au contraire,

[1] Hegel (*Geschichte der Philosophie*, III, 101 à 121). D'autres sont allés bien autrement loin. M. Forchhammer (*Die Athener und Socrates, die Gesetzlichen und die Revolutionären*, Berlin, 1837) considère la sentence de mort contre Socrate « comme la sentence la plus juste qui ait jamais été rendue! »

[2] *L. c.*, p. 219 et suiv. M. Bode (*l. c.*, III, II, p. 256) va jusqu'à trouver un trait de profonde mélancolie chez ce brave bon-vivant d'Aristophane! Voy. des opinions analogues dans Wachsmuth (*Alterthumskunde*, I, II, p. 172 et suiv.).

[3] Droysen (traduction d'Aristophane, I, p. 264) : « Si la valeur d'art de la

ont considéré les *Nuées* comme une mauvaise action, en même temps qu'une œuvre manquée, inspirée par la haine personnelle, condamnée avec raison par les juges du concours[1]. Otf. Müller seul a dit le mot vrai : Aristophane est un brave homme qui ne comprend rien à toutes les finesses des docteurs à la mode, c'est un conservateur borné — cela n'empêche point d'avoir de l'esprit — un homme qui ne connaît que le bon vieux temps, religieux par habitude et convention, qui jette Descartes et Condillac dans le même sac comme d'affreux philosophes[2]. Ce qu'il est là, il l'est partout; partisan de la paix quand même en politique, admirateur des classiques en littérature, homme de bonne compagnie qui *s'encanaille* à ses jours, mais qui garde ses préjugés de fils de famille : tout cela exclut-il donc l'esprit, le génie? tout cela ne permet-il pas même de rester dans le vrai, à moins qu'on ne vienne contester la légitimité et la vérité du principe conservateur?

La littérature qu'ont provoquée les *Nuées* en Allemagne est très-étendue. La question est en effet également intéressante au

comédie ne se montrait que dans l'estimable cortége des motifs purs et des tendances honnêtes, nous dit le grand historien allemand, il faudrait avouer qu'Aristophane employa de douteux moyens pour arriver à ce but. Calomniant pour châtier des calomniateurs; contre l'insolence des démagogues parleur plus insolent encore; le blasphème à la bouche en regrettant le déclin de la religion ; se vautrant dans l'immoralité la plus obscène sur laquelle il moralise si souvent, il est, précisément par les vices qu'il flétrit, le poëte aimable, spirituel, l'homme de son temps que nous admirons. »

[1] Reisig dans la préface à son édition des *Nuées*, VIII à XXX.

[2] En cela Aristophane et les gens de son monde ne furent pas seuls injustes. M. Hartung et M. Bergk (voy. les critiques citées plus haut) ont raison de reprocher à Müller d'avoir été trop sévère pour les sophistes ; mais il partage ce tort avec Aristophane et avec toute l'antiquité qui voyaient trop dans les sophistes des philosophes, ce qu'ils n'étaient pas, et qui ne les considéraient pas assez comme orateurs, ce qui était cependant leur principal mérite. Sous ce rapport les Platoniciens ont porté un tort réel à la réputation des sophistes qui ont rendu d'incontestables services à la langue.

point de vue de la morale, de la littérature et de l'histoire. Il nous suffit cependant d'avoir relevé les principaux reproches qui ont été faits à Müller, et nous pensons que le lecteur français nous saura gré de ne pas ajouter à l'exposition si simple de la question que donne Müller les mille opinions contradictoires des savants allemands[1].

J'en dirai autant des divisions et des classifications qu'on a voulu faire de l'œuvre d'Aristophane : les uns y voient trois *manières*, la première, politique, depuis les *Acharniens* jusqu'aux *Nuées ;* la seconde, achevée de forme et dégagée des intérêts et des passions du jour (*Nuées* jusqu'aux *Grenouilles*, mais surtout les *Oiseaux*); la dernière, période de décadence de la vie publique à Athènes, décadence aussi du talent du poëte, qui a de plus en plus recours à l'allégorie, qui se répète, et dont le langage devient enfin monotone[2] ; les autres, non moins arbitrairement, divisent la carrière poétique d'Aristophane en deux grandes moitiés : la première jusqu'à la paix de cinquante ans pendant laquelle le poëte attaque directement le parti au pouvoir et les mœurs du jour, la seconde jusqu'à sa mort, où renonçant à rien obtenir, il ne se sert plus que de l'ironie[3].

On nous pardonnera aisément, je pense, de ne pas analyser ici toute cette littérature aristophanesque; me pardonnera-t-on aussi d'arrêter ici ces discussions littéraires, et de ne pas m'engager dans la polémique contre A. G, Schlegel, que je m'étais promis de soulever à propos des *Guêpes*, que cet éminent critique traite avec tant de sans-façon? Je crains d'enlever à cette publication son caractère didactique en prolongeant trop les dissertations qni sont exclusivement du domaine du goût.

[1] G. Hermann a accompagné son édition, F. A. Wolf, Welcker et Mitchel leurs traductions (la dernière en anglais) de préfaces étendues où ils discutent tous les points avant Droysen et Nitzsche.

[2] Voy. Th. Bergk, *Fragm. Aristophanis*, p. 7 et suiv.

[3] Süvern, *Ueber Aristophane's Drama, benannt das* ALTER, Berlin, 1827, p. 22 et suiv.

FIN DES NOTES COMPLÉMENTAIRES.

INDEX

A

B

D

E

F

G

H

I

M

N

O

P

R

S

U

V

W

X

Y

Z

FIN DE L'INDEX.

TABLE DES MATIÈRES

DE L'OUVRAGE ENTIER.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE GRECQUE D'OTFRIED MÜLLER.

PREMIER VOLUME

DEUXIÈME VOLUME

TROISIÈME VOLUME

ERRATA

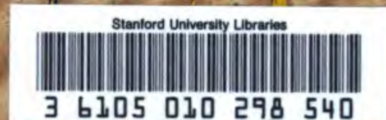
Page 8, note, ligne 3, au lieu d'*antocabdaloi*, lisez ***autocabdaloi.***

— 142, ligne dernière, au lieu de ***Thémistocle***, lisez ***Alcibiade.***

— 152, — 2, d'en bas, au lieu de ***Trasimaque***, lisez ***Thrasymaque.***

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.




Stanford University Libraries
3 6105 010 298 540

